روبرت شولز

السيمياء والتأويل

ترجمة: سعيد الغانمي



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

السيمياء والتأويل



المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

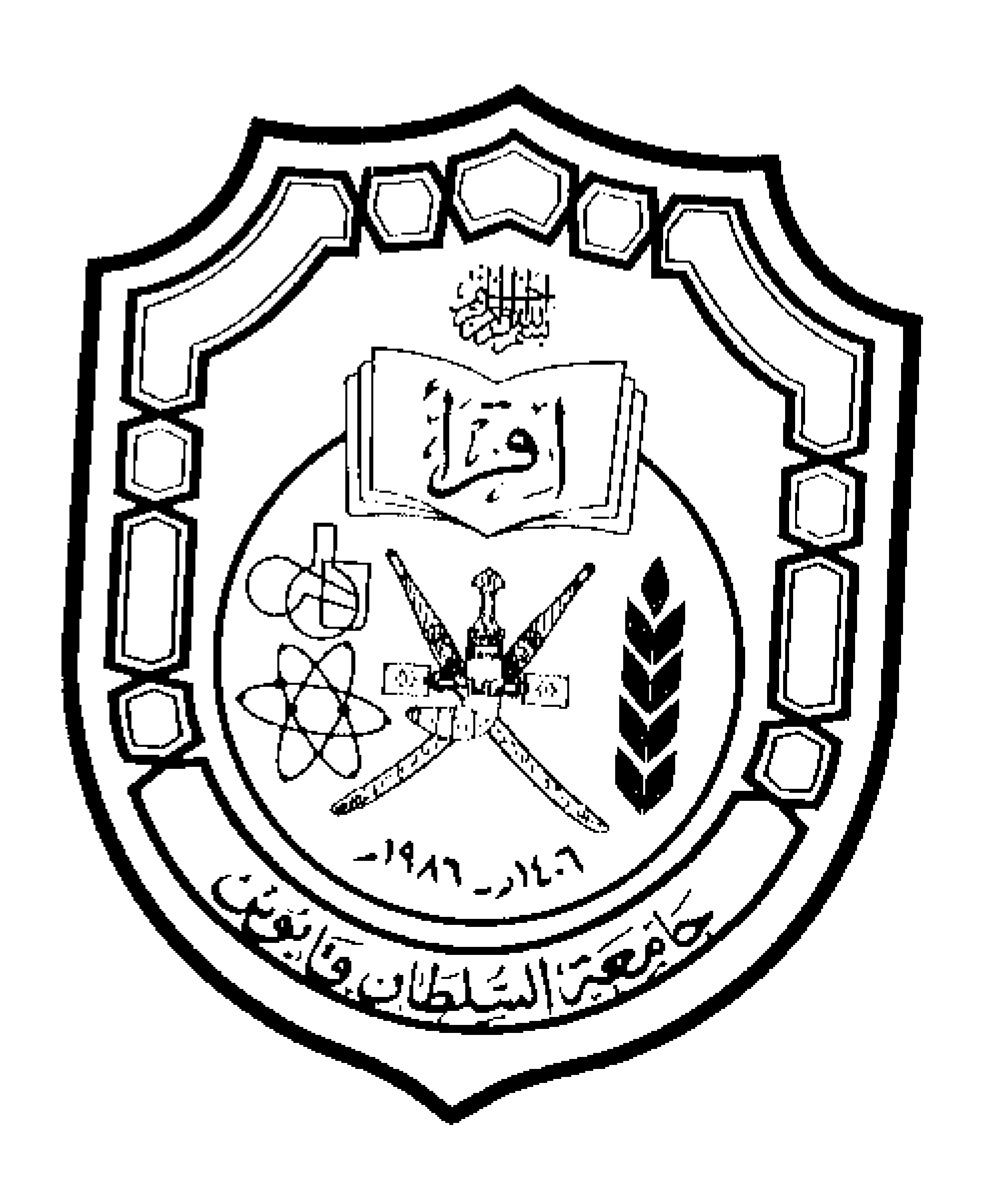
١٩٩٤

روبرت شولز

السيمياء والتأويل

ترجمة: سعيد الغانمي


المؤسسة العربية للدراسات والنشر


اقرأ
١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م
جامعة السلطان قابوس

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب :

Semiotics and Interpretation
Yale University Press, 1982

المحتويات



توطئة

لقد كان التعدد والاختلاف من نصيب السيمياء منذ لحظات ميلادها بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية . وفي الحقيقة فانها شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين . ففي الوقت الذي كان فيه عالم اللغة السويسري فيردينان دي سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) يدرس علم اللغة معتقداً انه سيكون جزءاً من علم اكبر هو السيميولوجيا ، كان المنطقي الامريكي تشارلز بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) يبشر بميلاد علم جديد يكون أساساً للمنطق هو السيميوطيقا أو السيمياء، وفي حين جعل سوسير نظامه ثنائياً ، جعل بيرس نظامه ثلاثياً. ثم طور تلاميذ كلا العالمين مشروعيهما كلاً بمعزل عن الآخر، فطعّم الشكلانيون الروس ، ولغويو مدرسة براغ ، وبنيويو مدرسة باريس لسانيات دي سوسير ، بينما استمرّ مشروع بيرس لدى موريس وكارناب وسواهم . وما زال الاوروبيون (ولا سيما في العالم الناطق بالفرنسية) يؤثرون مصطلح دي سوسير ، بينما يؤثر الامريكيون مصطلح بيرس ، ويزداد انقسام السيميائيين فيما بينهم بالقضايا المتعلقة بالأدب ، اذ تختلف المقاربات ليس فقط باختلاف الأجناس الأدبية ، بل باختلاف المدارس أيضاً.

وإذا كانت السيمياء موضوعية منذ نشأتها . فانّ التأويل لم يكن كذلك . لأنه بدأ في الأساس ، ربما مع بدء اللغة ، من الاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه . ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهراتية ، التي تهتم بذوات المؤلفين في محاولة لترميم

المعـاني الكامنة ضـمناً في نصوصهم . غير ان هذا «التأويل» سرعان ما تعـدد وانقـسم أيضـاً . وهكذا ظهـر التأويل بمعانيه الموضوعية والذاتية والنصيـة واللغـوية والتشريعيـة ، لينافسـه فيما بعد ما وراء التأويل ، وضدّ التأويل ، وتأويل التأويل .

كـتـاب «السيـميـاء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضـوعيـة والتأويل الذاتي ، وبين علميـة المقروء وفاعلية القارىء . انه مـراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحـدود المشتركـة بينهما . ويمتـاز الكتـاب بقـدرته على مخاطبـة القـارىء المتـوسط ، ولكنه في الوقت نفـسه يثري فهم القارىء المـطـلع ، ويثُير أمـامـه كـثيراً من الأسئلة . ولا يخفي المؤلف انه يصل عـنـد بعض النقـاط الى مـا يمكن اعـتـبـاره نقطة قطيعـة مع الموروث السـيـميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مـسـتـويات مـتعددة ، مضيئاً كل مقترب بما يماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفـسـه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفصيلات الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه الى تمحيص أُسسها .

بقي أن أشير الى أن هذا الكتـاب يشكل الحلقـة الثانية في سلسلة ثلاثة كـتب أصـدرها شـولز ، أولها : البنيوية في الأدب (١٩٧٤) وقد ترجم الى العـربيـة ، وثانيـها هذا الكتاب ، وثالثها كتاب سلطة النص (١٩٨٦) .

سعيد الغانمي

يقول المؤلف في إهدائه : أريد أن أهدي هذا الكتاب الى المعلمين الذين في صفوفهم بدأ اهتمامي بالشعرية والسيمياء ولكل الآخرين الذين غالباً ما أعطوا في حالتي أفضل مما أخذوا .

ويريد المترجم أن يهدي هذه الترجمة الى كل الأصدقاء من النقاد الذين يعملون فريقاً على تأصيل النقد الحديث في العراق .

لهم جميعاً ، ولكل من شجعني على ترجمة هذا الكتاب أهدي هذه الترجمة .



مدخل

المقصود من هذا الكتاب أن يكون جزءاً مكملاً لدراستي السابقة «البنيوية في الأدب» (التي صدرت عن جامعة ييل عام ١٩٧٤)، غير أنه يختلف عن سابقه في عدد من النواحي. كانت دراسة البنيوية دراسة نظرية في الأساس، وقد كرست فصولها لمناقشة إسهامات بعض كتاب القارة الاوروبية التي قاموا بها لتطوير البنيوية بوصفها موقفاً فكرياً. هذا الكتاب، من ناحية أخرى، توضيحي بشكل أساس إذ تُعنى اغلب فصوله على إنفراد بنصوص معينة وبطرائق قراءتها أو تأويلها.

تتضمن النصوص المدروسة قصائد وقصصاً وافلاماً، ومشهدا من مسرحية، وملصقات اعلانية، وشيئاً من تشريح الجسم البشري.

المنهج الذي استعملته خلال الكتاب منهج انطباعي الى حد ما وشخصي، لأن ذلك لا يمكن تحاشيه في تأويل النصوص، ولكن بقدر ما تتحد التأويلات في منهجية مشتركة، فإن هذه المنهجية سيميائية، وغالباً ما تقترض بصفة خاصة من كتاب الموروث السيميائي للدراسات الأدبية، وسأذكر هؤلاء الكتاب، واعترف بأفضالهم قبل أن أنهي هذا المدخل، ولكن يحسن في البداية أن نقول شيئاً عن السيمياء.

السيمياء التي غالباً ما تعرف بأنها دراسة الاشارات (والمشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني : العلامة) هي دراسة الشفرات، أي

الانظمة التي تُمكِّنُ الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الانظمة هي نفسها أجزاء أو نواحٍ من الثقافة الانسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية. (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الانسان، وبسلوك الاصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة).

وباعتبارها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية - فان السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الانسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الانسانيات انها صارمة جداً، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية.

أبواها المؤسسان - وهما فيردينان دي سوسير في اللسانيات، وتشارلز بيرس في الفلسفة - كانا مبتكرين لامعين، وكان لكل منهما مسحة شديدة من غرابة الاطوار في تكوينه العقلي. اذ أخذ سوسير في سنواته الاخيرة يجد رسائل خفية في النصوص (جناسات تصحيفية ana-grams) لا يمكن لأحد سواه أن يتصورها. وأدمن بيرس الأفيون والمصطلحات منتجاً أنظمة فكرية خارج متناول بقية الناس. ومع ذلك فقد كان لهذين الرجلين ذهنان خصبان بحق، فأدت السيمياء semiotics التي طورها بيرس، جنباً الى جنب «السيميولوجيا semiologie» التي اقترحها سوسير الى حقل دراسي باركه ابداعهما، وأن يكن هددته غرابة أطوارهما أيضاً. ولهذا الحقل الدراسي الجديد سطح بيني يشترك به مع الأدب، وهو ما أحاول أن أدرسه هنا. فكل الأقوال الإنسانية

تمكنها وتحددها أنظمة وشفرات يشترك بها كل من ينتج ويفهم هذه الأقوال. واذا كانت اللغة الانجليزية أحد هذه الأنظمة، فإنها ليست الوحيدة. ففي داخل اللغة الأنجليزية، للخطاب القانوني والخطاب الطبي قوانينهما، التي لا تشتمل فقط تأويل الرسائل، بل تحدد ماهية من يخول بقولها، ومن يطبق أو ينفذ ما جاء فيها أيضاً. فالوصفة الطبية، مثلاً يجب أن يشفرها طبيب، ويحلّ شفرتها صيدلي. وهذه القوانين هي اجزاء من الخطاب الطبي. إن الأوساط أو الأنظمة الطبيعية التي تُنقل الرسائل بوساطتها، تؤثر أيضاً على ما ينقل بوساطتها، ليس بقدر ما ادّعى مارشال ماكلوهان، ولكن بطرائق واقعية جداً ومهمة. وتُنتج النصوص الأدبية وتؤول أيضاً بوساطة شفرات يقررها الجنس أو النوع الأدبي وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها. وهناك شفرات أخرى تؤثر في اشكال القول الاقل صنعة. وقد تتحكم في التعابير العرضية من النوع البسيط جداً دوافع شعورية ولا شعورية معاً نحو الاتصال. واذا كان للحياة اليومية «علم الامراض النفسي» الخاص بها، كما زعم فرويد بفصاحة، فإننا لا يمكن أن نتصور هذا ونفهم كلام اللاشعور الا اذا فهمنا الشفرات التي تتحكم بالقول اللاشعوري.

× وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات والاوساط فلابد لها أن تهتم بالأيدولوجية ، وبالبنى الاجتماعية ـ الاقتصادية ، وبالتحليل النفسي ، وبالشعرية ، وبنظرية الخطاب. وقد تأثر تطورها من الناحية التاريخية، بقوة بالبنيوية الفرنسية وبما بعد البنيوية، أي بالانثروبولوجيا البنيوية وبحفريات ميشيل فوكو وبالفرويدية الجديدة عند جاك لاكان، وبعلم الكتابة عند جاك ديريدا. ويمكن كتابة كتاب مفيد لمناقشة

هؤلاء الاعلام الكبار. ولقد ظهر في الحقيقة، كتاب ممتاز نوقش فيه موضوعهم نقاشاً حصيفاً، واعني به كتاب «البنيوية وما بعد» [1]. أما هدفي هنا فالقيام بشيء مختلف فأنا أود أن أكشف ما يحدث حين يدخل سيميائي ممارس الى الحقل التقليدي في التأويل الأدبي.

هناك عدد من المخاطر التي يتضمنها هذا المشروع، عدا الخطر الأساسي في احتمال عدم القيام بهذه المهمة على نحو جيد جداً. أحد هذه المخاطر أن اهتمام السيميائي بالبنى الجمعية ـ الأنواع، والخطابات، والشفرات وما أشبه ـ قد يتسبب في تضييع فرادة النص الأدبي. الخطر الآخر، أن الناقد بدخوله حقل «القراءة» سيقع تحت وطأة الممارسة التأويلية، أو تحت سحر الاستجابة الشخصية الى درجة أن تضيع المنهجية السيميائية المتماسكة في شراك التفسير القديم. ولقد حاولت أن احترس من هذه المخاطر، ولكنني لست واثقاً من نجاحي دائماً. ولم أحاول أن أغطي جميع الاشكال الادبية، أو أن أضيء جميع ما يمكن القيام به مع الأعمال الأدبية باسم السيمياء.

من الاغراءات التي يخضع لها السيميائيون اكثر من سواهم اغراء المصطلحات واغراء استعمال الرموز المنطقية أو الجبرية، واستخدام الاشكال والمخططات التوضيحية. وقد قلصت هذه الادوات الى الحد الأدنى، وفي بعض الحالات الى الصفر. وكان تقليصي لها، ليس فقط مراعاة للقارىء بل لأنني، أنا نفسي لا اطيق هذه الأشياء أيضاً. فأنا أعرف كيف تنتاب العينين غشاوة عند التحديق بهيئة المشجرات الضخمة على الصفحة ، وأشعر أن الجدوى الكبيرة التي تستفيدها

---

1 - Sturrock, John. Structuralism and since, New York . oup, 1979 .

الدراسات الأدبية من السيمياء لا تتمثل في تصنيفاتها التحليلية الموسعة، بل في عدد قليل من المفاهيم الأساسية والقوية التي تطبق على نحو بارع.

لقد أثبت أكثر مصطلحات سوسير وبيرس أولية أنها مفيدة جداً (مثل الدلالة والقيمة عند سوسير، والايقونة، والمؤشر والرمز عند بيرس). وفي السيمياء الادبية أثبت مخطط جاكوبسن السداسي في الفعل الاتصالي الاساسي إنه خصب ضمناً لا لأن السمات الست هي كل ما يمكن تمييزه في الاتصال الانساني، بل لأن العناصر الستة هي كل ما يمكن التعامل معه تحليلياً، ولأنها متميزة بكثير من الوضوح، ولأنها على يدي جاكوبسن تستعمل استعمالاً مباشراً لاجراء تمييزات مهمة ومفيدة بين أنماط الخطاب الرئيسة. وأنا أشير الى مخطط جاكوبسن مراراً الى حد أن بعض الفصول يمكن أن تعدَّ تنويعات على مخطط جاكوبسن. ولقد أقيمت سيمياء الأدب المعاصرة على أساس عمل جاكوبسن. وأود أن أذكر بعض اعضاء الجماعة العالمية للسيميائيين الذين اعتمدت عليهم اعتماداً كبيراً في تناولي : وهم رولان بارت، وجيرار جينيت، وجوليا كرستيفا، وتزفتان تودوروف، في باريس، وامبرتو ايكو في ايطاليا، ويوري لوتمان وبوريس اوسبنسكي في الاتحاد السوفيتي، وسيمور تشاتمان وميشال ريفاتير في الولايات المتحدة.

سيتضح لكل من سيمضي في القراءة انني معني بتأويل النصوص الادبية، ليس فقط كغاية في ذاتها، بل كجانب من جوانب الدراسات العقلية. والتأويل ـ أو القراءة بمعناها الواسع ـ هو أحد الاهداف

الكبيرة المتوخاة من الدراسة الأنسانوية ـ وقراءة النصوص الأدبية هو أحد أفضل المناهج ـ وربما أفضلها على الأطلاق ـ لتطوير المهارات التأويلية عند الطلاب. ودون أن ألحَّ باستمرار على هذه القضية، أريد لتوضيحاتي ومناقشاتي في الفصول التالية أن تعزز دور الدراسات السيميائية في تعليم الكفاءة التأويلية.

ويتوجه هذا الكتاب الى اولئك الذين يعنون بمثل هذه القضايا، الى الرجال والنساء الذين يدرسون ويدرّسون اللغة والأدب، وفيما وراء هؤلاء الى كل من يهتم بكيفية تعلم هذه القضايا وتعليمها.

لم تنظم الفصول الثمانية الآتية بحيث لا يمكن قراءتها الا بالترتيب الذي ظهرت عليه، ولكنها تتبع نمطاً معيناً. فالفصلان الأولان نظريان الى حد كبير. في الفصل الأول احاول أن أضع السيمياء موضعها من النقد بشكل عام ومن تعليم الأدب بشكل خاص. وفي الفصل الثاني أسعى الى تعريف الأدب من منظور سيميائي، مؤكداً بعض سمات النصوص الأدبية التي سيتم فحصها فيما بعد. ويهتم الفصل الثالث بتأويل قصيدة قصيرة مع أمثلة من شعر و.س. ميروين، ووليام كارلوس وليامز، وغاري سنايدر. ويطور الفصل الرابع جوانب من نظرية السرد، مع بعض الأمثلة الوجيزة التي تعتمد افلاماً امريكية متعددة. وينظر الفصل الخامس الى السخرية بوصفها مصدراً للمتعة في النصوص الادبية مع انتباه الى الطريقة التي يعتمد فيها التشفير الساخر على كل من النوع والايديولوجيا. وفي الفصل السادس اوضح كيف يمكن الجمع بين مناهج تودوروف وجينيت وبارت للقيام بتحليل كامل نسبياً لقصة قصيرة واحدة كتبها

جيمس جويس. وفي الفصل السابع استخدم المناهج السيميائية استخداماً اكثر تحرراً لتحليل قصة واحدة كتبها همنغواي. وأنتقل في الفصل الثامن من الاهتمامات الأدبية الخالصة، الى فحص الطريقة التي يشكل ويسيطر فيها الأدب واللغة ذاتها على كل شيء «طبيعي» كالجسم الإنساني. كما يوضح الفصل الثامن الصلة بين السيمياء والنقد النسوي بوصفهما منهجين نقديين، وهي صلة تقوم على أساس اهتمامهما المشترك بأظهار شفرات خفية تشكل التصور والسلوك.

وتهدف هذه الدراسات ككل الى توضيح، ليس الى استنفاد الاحتمالات التي ينطوي عليها المنهج السيميائي في ممارسة التأويل النصي..

الانسانيات والنقد والسيمياء

يمكن تعريف الانسانيات بأنها تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص. وكما تركز العلوم الطبيعية على ظواهر الطبيعة، وتركز العلوم الاجتماعية على سلوك الكائنات الواعية، ترتبط الانسانيات باهتمامها المشترك بالموضوعات الاتصالية أو النصوص. الكائنات البشرية حيوانات منتجة للنصوص، وتلك الفروع المسماة «إنسانيات» تلتزم أساساً بتحليل وتأويل وتقييم وانتاج النصوص. وحيث توجد نصوص، توجد بالطبع قواعد تتحكم بانتاج النصوص وتأويلها. وهذه القواعد أو العادات، بضوابطها الطبيعية أو الثقافية ـ التي توصف وصفاً مختلفاً بأنها لغات، أو أوساط أو شفرات، أو أجناس، أو خطابات أو اساليب ـ قد تصير أيضاً موضوعات للدراسة البشرية. وتجدر الملاحظة، مع ذلك، أنه بسبب ايثار الانسانيات لدراسة النصوص، فأن دراسة الشفرات التي تتحكم بإنتاج النصوص وتأويلها غالباً ما تقاوم بحجة إنها لا انسانية. وهذا شيء مفهوم، لكنه موقف أخذ عدد المتمسكين به يتضاءل مع نمو معارفنا عن العمليات التي تتحكم بتشفير وفك شفرات النصوص.

مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن تميزنا المألوف بين العلوم الطبيعية، والعلوم الاجتماعية، والانسانيات ليس نجرد وضع حدود شرعية بين هذه الاوهام السياسية التي نسميها «اقسام الدراسة» بل ان هناك فروقاً كبرى في المنهجية تقسم حقول الدراسة الكبيرة هذه، وهذه الفروق

متأصلة في طبيعة المواد المدروسة وأمزجة وقدرات الناس المعنين بهذا الحقل. ان المهارات التأويلية التي يبديها أفضل دارسي النصوث تتضمن إجراءات صامتة وحدسية تثبت مقاومتها العالية للصياغة النسقية، ومن هنا صعوبة نقلها على اي نحو مباشر أو شكلي. وبرغم ذلك فهي تظل في قلب الدراسة الانسانوية لان النص الفني (بالتعريف الثقافي) هو في ذاته أنفس النصوص التي انتجتها أية ثقافة بشرية، ومن هنا فهو النص الذي يحث على الدراسة المستفيضة والتأويل، ويتطلبهما.

وبطرح الكثير من القضايا الصعبة والمهمة جانباً (مثل العلاقة بين النصوص الفنية والدينية والقانونية وتأويلها)، أود أن أركز هنا على وضع التأويل الأدبي في الوقت الحاضر. اي انني بأخذ النص الأدبي ممثلاً لجميع النصوص التي يدرسها علماء الانسانيات، أود أن انظر في الفائدة المتوخاة والامثلة التي تقدمها لنا في الوقت الحاضر دراسة النصوص الأدبية. وسأضع نصب عيني، طوال هذا البحث اربعة ادوار اجتماعية ممكنة نتبناها حالياً بصدد مثل هذه النصوص هي : المؤلف والناقد والمعلم والطالب. ومن الواضح ان الشخص نفسه قد يؤدي أي دور أو كل هذه الأدوار مع النصوص الادبية ـ ولكن ليس في الوقت نفسه، وبالنسبة الى النص نفسه.

يمكن تنظيم هذه الادوار أو الوظائف الاربع في نمط أو نموذج تبادلي (Syntagm) تنتظم عناصره وتظهر دائماً في الترتيب نفسه بالنسبة الى أي نص معين : المؤلف ، الناقد ، المعلم ، الطالب . ينتج المؤلف نصاً أساسياً . وينتج الناقد نصاً ثانوياً يتولى تأويل أو تقييم النص

الأساسي. وينتج المعلم نصوصاً ثانوية أيضاً، بعضها يكون سريع الزوال، لانه يلقى شفوياً في الصفوف الدراسية، وبعضها يلبث فترة اطول لانه يأخذ شكل «ملزمة» مطبوعة أو «واجبات» مكتوبة أو اختبارات. واخيراً ينتج الطالب النصوص ايضاً، اما على صيغة نقاش شفوي، أو كوثائق مكتوبة جواباً عن الاسئلة الامتحانية أو تنفيذاً لواجبات كتابية.

ان السلسلة التجاورية أو التبادلية التي وصفتها تضعنا في قلب اجراء جوهري في تعليم الانسانيات، فنحن كتربويين محترفين ننخرط في بنية اجتماعية ـ اقتصادية تعتمد فيها اسباب رزقنا على ما نؤديه في هذه السلسلة. وفي وقت ما ادينا ـ وقد نؤدي ثانية ـ أي دور من هذه الادوار الاربعة بالنسبة الى أي نص. على أن اداء الدورين الطرفين عند اكثرنا أقل احتمالاً للحدوث من الدورين الوسطيين : فليس من المرجح ان نكون مؤلفي نصوص أساسية وطلاباً تهتدي اجاباتهم على النصوص الأساسية، بما تلقوه من تعليم. لكننا، برغم ذلك معلمون جميعاً، ويؤدي اغلبنا في كثير من المناسبات دور النقاد ايضاً، سواء نشرنا اجوبتنا النقدية أو اكتفينا بمداولتها مع الاصدقاء والزملاء. وغالباً ما يكون الشخص نفسه، في الحقيقة، وفي أزمنة مختلفة، ناقداً ومعلماً معاً فيما يتعلق بالنص نفسه. غير ان الوظيفتين تختلفان.

وبمعنى من المعاني، يريد كل من الناقد والمعلم أن يقصي دوره على نحو ما. فالناقد وقد قال «مقولة» ما بخصوص نص معين يأمل أن تتمثل التأويلات اللاحقة مقولته مدخلة أياها في تراث تأويلي. وهكذا يتوقع الناقد ان ينتقل من نص الى آخر على الدوام. ومحاولات

النقـاد تثبـيت اسـتـحـواذهم على النصوص مضللة، فهي مضحكة في أفـضل الاحـوال، ودعية في اسوئها. وكذلك هي الحال مع المعلم الذي يتـوقع ان ينتـقل من طالب الى آخر باستمرار. ويحدث هذا من الناحية المثـاليـة حين يتـمـثل الطالب الستراتيـجيات التأويلية أو التقييمية لمعلم مـعين ويهضـمها بحيث يستطيع ان يطبقها بنفسه (أو بنفسها اذا كانت طالبـة). ونحن غـالبـاً ما نخفق، عملياً، في تحقيق هذه الغاية، لكنها تبـقى مـاثلة أمـامنا كـهدف. ولا يحظى هذا الاجراء بالتسويغ الا حين يبلغ الحـد الذي يسـتطيع فيه الطالب ان يقصي كلاً من المعلم والناقد، لكي يصير قارئاً نقدياً لمختلف انواع النصوص.

في تأمل حـالة التـفكير النقـدي اليـوم، أود ان اضع نصب عـيني هذا الاجراء التربوي البسيط حين أسأل سؤالين :ـ

أولهما : مـا الـذي تعلمناه، ان كنا قـد تعلمنا شـيئاً، عن التأويل النصي الذي له تطبيقات مباشرة في الممارسة التربوية ؟

والثـاني : أي المواقف والستراتيـجيـات التأويلية الفعالة في الوقت الحاضر يقدم لنا أفضل النماذج لتأويل النصوص الأدبية ؟

قـد نعـتقد أننا نعرف كل شيء عن تعليم التأويل النصي، غير أن كـثيراً من «مـعـتـقـداتنا» يناقض بعـضـهـا بعضاً، أو يتحدى محاولات التـوضـيح. ولو وضـعنا مـعـرفـتنا المفترضـة جانباً، وبحثنا على طريقة ديكارت عن مـبـدأ اساسي للدراسات الانسانية، لما وجدنا «الانا ـ أفكر Cogito» بل «الأنا ـ أكـتب Scribo». وهذا في الاقل مـا تـتـفق عليه جميع النظريات النقـدية الحـديثـة. فـانا انسانوي، ليس لأني أفكر، ولا لأني اقـرأ، بل لأني أكـتب، ولأني بالتـالي انتج نصـوصـاً. ووراء السـخـرية

اللغوية عند رولان بارت نيابة عن النص الكتابي، ووراء اللف والدوران الغراماتولوجي (الكتابي) في تفكيكية ديريدا ، ووراء حاجز الاقوال الحكمية في خطاب ميشيل فوكو، ووراء الاعماق الخادعة والسطوح الغامضة في الحاح جاك لاكان على الحرفية، وعلى نحو اكثر وضوحاً في كتابات كثير من النقاد الانغلو ـ أمريكيين، نستطيع ان نجد مبدأ مشتركاً واحداً لا غير هو مبدأ «أنا أكتب اذن أنا موجود» (١) Scribo, ergo sum . انا انتج نصوصاً فأنا اذن، موجود، والى حد ما فأنا النصوص التي انتجها.

وهذا يعني من خلال النموذج التربوي البسيط الذي ناقشته ان عملية التأويل لا تكتمل إلاّ إذا انتج الطالب نصه التأويلي الخاص. وربما يكون لدى علم النفس في هذا المجال الكثير مما يعلم به التربية الادبية. ويؤكد كل من فرويد ولاكان على اهمية تعبير المريض عن الحدث في كلمات. (انظر : جاك لاكان، لغة الذات، ١٩٦٨ ص ١٦) للحصول على أي أثر علاجي. فلا يكفي أبداً اخبار المريض، بما حدث لأنعاش شعوره، بل إن على المريض أن يصوغه صياغة لغوية بنفسه ، كما قال فرويد وبروير عام ١٨٩٣ : لابد من تكرار العملية النفسية التي وقعت أصلاً على أكبر قدر ممكن من الحيوية، لابد من اعادتها الى صيغتها البكر status Nascindi ، ثم تصاغ صياغة لغوية .

(المؤلفات الكاملة ، ١١ ، ٦ ، مقتبسة من ملاحظات ولدن على لاكان).

لا أقول ان التحليل النفسي والتأويل الأدبي شيء واحد، أو حتى

(١) يناقض المؤلف هنا مقولة ديكارت الشهيرة : أنا أفكر إذن أنا موجود Cogito, ergo sum

انهما عمليتان متشابهتان الى حد كبير، بل ان التحليل النفسي أظهر باستمرار ولما يزيد على ثلاثة أرباع القرن بأن هناك فرقاً ذا دلالة بين حالات الشعور المتضمنة في تلقي النص وانتاجه. فالنص الذي ننتجه ملكنا على نحو أعمق وأكثر جوهرية من النص الذي نتلقاه من الخارج. وحين نقرأ فأننا لا نمتلك النص الذي نقرأه بشكل متواصل. أما حين نؤول نصاً فإننا نضيف الى خزين معارفنا ـ وما نضيفه ليس النص نفسه، بل تأويلنا له. ونحن في التأويل الأدبي نمتلك ما نخلقه فقط.

أرجو ان لا يكون فيما أقوله هنا جديد، بل مجرد صياغة لما يعرفه دائماً أي معلم أدب: أي ما من جدوى من إعطاء التأويلات للطلاب، فهم يجب ان يقوموا بهذه التأويلات بأنفسهم، وان انتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وفي الحقيقة، بغير هذه الانتاجية لا تكتمل عملية تعليم الانسانيات. وهذه المسألة غالباً ما تُهمل في المؤسسات الأكاديمية التي تتبنى، أو تحاول ان تتبنى نماذج من عالم التصنيع والتجارة. ولو كانت المدرسة مصنعاً لكان الاداريون مدراء عمل والمعلمون عمالاً، ولصار الطلاب «منتجات». وهكذا كلما زاد عدد الطلاب، ازدادت انتاجية المعلمين، وحسنت إدارة المدراء. ومن وجهة نظر محدودة معينة فان هذا صحيح تماماً، لكن ما يتجاهله بالطبع هو انتاجية الطلاب. إن أول شيء تتم التضحية به في تخريج أعداد كبيرة من الطلاب هو انتاجية هؤلاء الطلاب، أي انتاجهم النصوص. وبما أن انتاجيتهم هي جوهر التدريب في الانسانيات، فهي شيء لا يمكن التضحية به دون تحطيم هؤلاء الطلاب كمنتجات. لا ريب أن أجهزة التلفزيون يمكن ان تنتج اسرع وارخص فيما لو تم

الاستغناء عن شاشات العرض فيها ولسوء الحظ فإن منتجات ذات تعليم انسانوي بالاستغناء عن الجوهر الانساني فيها امر أصعب على الكشف من أجهزة تلفزيون تنقصها الشاشات. لكن الخسارة التي ستلحق بالمجتمع واقعية وسيدفع ثمنها.

ها انا استطرد، غير ان الاستطراد سمة من سمات الخطاب الانسانوي. ولالتقاط رأس الخيط ثانية أقول: تميل النظرية النقدية المعاصرة الى توكيد حدوسنا عن اهمية انتاج النصوص لدى طلاب الأدب. فعلى الطالب ان ينتج خطابه التأويلي لاكمال عملية الدراسة الأدبية. وهذا يطرح سؤالين جانبيين: كيف؟ ومن أي نوع؟ يقع جواب السؤال عن الكيفية، فيما أرى، في منطقة ما نعرفه عن الدراسة الأدبية، ولهذا سأناقشه أولاً. أما سؤال النوعية فموضوع خلافي، والأولى تأجيله الى ما بعد.

تتفق جميع مدارس النقد الحديث، برغم اختلافها في أشياء كثيرة على فكرة أن أنتاج النصوص ينطوي على قبول بالقوانين القائمة قبلها. أي أن المرء لا يتعلم اللغة الانجليزية أولاً، ثم يكتسب القدرة على أنتاج أي نوع من النصوص باللغة الانجليزية. بل أن أكتساب لغة أولى يعني الدخول مباشرة في سياق ثقافي معقد، وقد يكون مثل هذا الحدث حدثاً لا ينسى وستترتب عليه آثار مهمة في الأدراك والتمييز، فإنتاج نصوص في لغة ما يتضمن قبولاً بمستوى ثان من القيود الثقافية: أي أن الشفرات التي تتحكم بالامكانات الاسلوبية تنفتح على أي نمط من انماط الخطاب. وهذا ايضاً لانها تتضمن التضحية بالحرية للحصول على سلطة ما، قد يكون لها بعدها الذي لا ينسى.

ونحن نسمي دراستنا «فروعا» للسبب المعقول نفسه وهو أنها تتطلب بالضبط هذا النوع من التضحية والخضوع. ومثلما تعتمد قدرتنا على التكلم على الحد من فائض الحرية في الأصوات، لكي نتلاعب بعدد محدود من الفونيات على نحو مضبوط عرفياً، كذلك فأن القدرة على أنتاج أي نوع من أنواع الخطاب ـ مثل خطاب التأويل الأدبي ـ تتطلب قبولاً باعراف ذلك الخطاب. ويتعلق السؤال الذي أثيره الآن بأفضل الطرق لتحقيق هذا لطالب الأدب.

واضح ضمنا ان ممارستنا لا تتفق مع معرفتنا بهذا الشأن في الوقت الحاضر. فقد كنا نتصرف وكأننا كنا نفكر بأن بالامكان أن نقرأ نصاً ثم ننتج خطاباً تأويلياً عنه بالمعاينة والحدس. لكن ما نعرفه أفضل. وهنا مرة أخرى تميل أكثر المدارس النقدية المتباينة، التي تتبادل الاتهامات، الى الاتفاق. فنحن نعرف أن كلاً من المعاينة والحدس هما أصلاً من منتجات الخطاب، فنحن نقرأ كما تعلمنا أن نقرأ، ولن نرى بعض الأشياء حتى يُراد منا أن نراها، ونكتب ـ دائماً وبالضرورة ـ على أساس النماذج الكتابية التي واجهناها، فالقدرة على «الابداع» سواء في الخطاب النقدي أو في الخطاب الشعري لا تعطى للطالب المستجد، بل أنها تكتسب بالسيطرة على الاعراف الى درجة يسهل معها الارتجال، وهنا مرة أخرى يتم أستبدال الحرية بالقدرة.

بوجيز القول، لابد أن يُعطى الطالب الذي يُراد منه انتاج الخطاب التأويلي نماذج من ذلك الخطاب ونصوصاً أدبية تكون موضوعاً لتأويله. وأن يطلب من الطالب أن يؤول القصيدة (س) على طريقة الناقد (ص) شيء أسهل وأكثر معقولية من أن يطلب منه النظر

اليـها والكتابة عنها عن ظهر قلب. لأن هذا الطلب الثاني، الذي يبدو في الظاهر مـعـقولاً وطبيعياً، هو في الحقيقة أصعب بكثير وأكثر إنحرافاً من الطلب الاصطناعي الأول، وذلك الطالب المسـتـجـد، شأنه شأن الشـاعـر المسـتـجـد، لا «قلب» له ليتحدث عنه، وما نتحدث عنه هنا ليس جوهراًوجـودياً، بل خـاصـيـة مـتحولة، ووظيفة أسلوبية، وتكمن وراء المـجـاز المسـتـهلك الذي يرى أن الاسلوب هو الرجل حـقـيـقـة كـبيرة، ففي أي شكل من أشكال الخطاب تتحقق الشخصية من خلال الأسلوب، والاسلوب هو طريقـة في الادراك كما هو طريقـة في الانشاء. وحين نطلب من الطلاب ان يحقـقـوا شـخصيتهم الجوالة، قبل الأوان، فـإنـنا نجبرهم على ارتكاب دجل التـحـدث بأصـوات غير أصـواتـهـم، سـواء كانت هذه الاصوات سلسلة «كلف» التبسيطية، أو أي شارح أو مـعلم آخـر. ومن الافضل بكثير ان نعترف بهذا الكلام البطني (٢) وان نـترك الطلاب يعـملون في الهواء الطلق على طريقـة التناص ويتـعلمـون من الطريقـة التي تضـغط بها أو تمدد هذه الملابس المستعارة شخصياتهم الجوالة.

ولنعبر عن هذا بأبسط مـا يمكن نقـول أن مـعرفتنا بالمراحل التي يـمـر بهـا الخطاب تقترح ان يعطى الطلاب المراد منهم انتـاج نصـوص تأويليـة هذه النصـوص وان يقـرأوها حـتى يتـمـثلوا العادات والمبادىء الـتـي تـغـذي هـذا الـنوع من الخطاب، وهذا لا يعني اننا اذا اردنا من الطلاب ان يأولوا النص (آ)، فـاننا يجب ان نعطيهم ما قاله النقاد (س) و (ص) و (ط) عـنه، بل ينبـغي القـول ان الطالب سـيكون في حـال

(٢) الكلام البطني Ventriloquy الكلام الذي يتتجه من «بطنه» لا من «شفتيه» مثل يمسك بدمية يجعلها تبدو وكأنها تتحدث.

أفضل للكتابة عن النص (آ) حين يتضمن المنهج بعض تأويلات النقاد (س) و (ص) و (ط) للتعرف على النصوص (آ١) و (آ٢) و (آ٣) التي هي مشابهة بنية واسلوباً للنص (آ). هذه هي الطريقة التي نتعلم بها جميعاً، والطريقة التي ينبغي ان نعلم بها. وهي بالغة البساطة.

ما ليس ببسيط هو أي نوع من النصوص التأويلية يجب أن نقدمها، بوصفنا معلمين كنماذج ونشجع طلابنا على انتاجها. هنا يبدو أن النظرية النقدية المعاصرة تقدم نظاماً مربكاً ومتناقضاً من الاحتمالات. وسأحاول فيما يتبقى من هذا النقاش أن أضع هذه النظريات والممارسات النقدية المرتبطة بها في مخطط معقول، وأن أقترح بعض التوصيات القائمة على أساس هذا المخطط. وينبغي علي، وأنا أفعل ذلك، أن اكشف عن نزوعي في البدء، اذ لم نعد في منطقة يُعقل أن نتحدث فيها عن المعرفة، فالقضايا الأساسية محط شك هنا، على نحو لم يحدث من قبل.

إنني ادعو منهجي في الدراسة الأدبية ـ وفي الحقيقة في عدة أشياء أخرى ـ المنهج السيميائي. وسأتولى مناقشته وعرضه في المكان المناسب. وأنا أذكره الآن لان المخطط الذي اريد استعماله مبدأ منظماً هو مخطط سيميائي، يقوم على أساس الوصف البسيط للفعل الاتصالي كما أشاعه رومان جاكوبسن. ويميز جاكوبسن، في هذا الوصف الذي يمكن تحويله الى مخطط، العناصر الحاضرة في اي فعل اتصالي. وباجراء بعض التعديلات على المخطط لوصف قراءة النص الأدبي، نحصل على شيء يشبه ما يلي:

السياقات

النص

المؤلف ـــــــــــــــــــــ القارىء

الوسط

الشفرات

يمكن تصنيف المدارس المؤثرة في النظرية والتأويل الأدبيين، في الأقل على نحو أولي، بحسب تركيزها على مظهر من مظاهر هذا المخطط. أي أننا اذا اخذنا قراءة النص الأدبي كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة نقدية تميل الى إيثار أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقفها من عملية القراءة. ويمكن اجراء بعض التعديلات لاحقاً في أنواع المواقف الممكن اتخاذها من العنصر الأثير في الصلات القائمة بين العناصر المختلفة. ولنبدأ بفحص مواقع المدارس النقدية، فنرى كيف يعمل هذا المخطط. ويمكننا ان نبدأ بأوضح الأطراف.

في الوقت الحاضر لدينا دُعاة أشداء للنقد الذي يتوجه الى المؤلف والنقد الذي يتوجه الى القارىء. وأعني بالنقد الذي يتوجه الى «المؤلف» ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو إ. د. هيرش الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه: «المصداقية في التأويل» و «أهداف التأويل». فقد رأى هيرش، مدعوماً بعمل فلاسفة الفعل الكلامي ، وأراه مقنعاً جداً ، اننا لا يمكننا ان نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك

التأويل. وفي الحقيقة فان منهج هيرش هو أكبر الطرق محافظة للوصول الى معنى النص. فهو يفترض ان مؤلف النص الأدبي هو تحديداً أفضل من القارىء، وان انجازه مساو لما كان ينوي ان ينجزه. وهكذا فان العبء يقع على عاتق القارىء الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده. وهذا المنهج نظامي، أي أنه في الواقع يخضع لمنهج القانون والنظام. فهو يقدم مبادىء لاثبات مصداقية التأويل، . وبالتالي يخضع نفسه الى نوع من نظريات التعليم. وكما يذكرنا هيرش فان لتقاليد الدراسة التأويلية (الهرمنيوطيقية) هذه جذورها في تفسير الكتب المقدسة، ولذلك ينبغي ألا نعجب حين نجد انه يميل إلى اعتبار المؤلف إلهاً. وفي تقديري فان اقوى مغريات هذا المنهج التي تروق لأذهاننا هي أن الطلاب في الحقيقة قراء غير اكفاء، ومن هنا فهم بحاجة الى ضوابط دقيقة تتوفر فيها معايير للقراءات «الصائبة» و «الخاطئة». ومن الواضح أن ثمة ايديولوجيا، وفلسفة تربوية متضمنتان هنا، وربما لا يكون من السهل الفصل بينهما. غير ان من الجلي ان قوة هذا المنهج تكمن في نظامه، وان خطورته تأتي من المصدر نفسه. فهو يمكن ان يؤدي الى نزعة تسلطية صارمة قد تقتل الدوافع الابداعية عند الطلاب، وتحول القراءة الى عمل رتيب بل، اسوأ من ذلك، إلى مناسبة للخوف والدفاع العدواني عن النفس.

في الطرف الآخر لدينا المدرسة النقدية التي تؤكد على القارىء، وتؤثر استجابة القارىء للنص. ويرى أنصار هذه المدرسة أن القراء يصنعون المعاني، وان لهم الحق في اضفاء اي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين. وليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز في هذه النظرة. وكما يقول محرر مجلة «القارىء: الرسالة

الاخبارية لنقد استجابة القارىء وتعليمه» : «يجب ان يعد القارىء حراً حرية تامة في خلق النص». في هذا المجلة الجديدة الممتعة يتم التوكيد على حرية القارىء وابداعيته، ويجري تشجيع فوضى حقيقة في التنوع التأويلي. بينما يهمل احتمال سوء القراءة وسوء التأويل. ومن وجهة نظر تربوية، استطيع ان أزعم أنه سيكون معلماً سعيداً بحق من يشعر ان تلاميذه لا يخطئون في القراءة. لكن اي معلم واجه المشكلات الحقيقية في الحرمان الثقافي الذي لا ينتج الا طلاباً محدودي المواهب على نحو خطر، لابد ان يشعر ان هذا الموقف الذي يضفي فيه الطلاب معانيهم انما هو ترف تفتقر اليه اغلب صفوف الدراسة. وفي الواقع فان صفوف النقد الموجه الى القارىء غالباً ما تتخذ شكلاً أليفاً عندنا منذ الستينات، حيث حل الميسر محل المعلم، وتقدم للطلاب حرية سرعان ما يدركون انها موهومة، ان لم تكن خادعة. لكن لابد من وجود أرض مشتركة بين فوضى توكيد القارىء، التي تنهي المناورة التربوية بكل معنى الكلمة، والنزعة السلطوية في توكيد المؤلف التي قد تخنق الإبداعية.

بالتأكيد توجد ، وسنجد بعض نماذجها في قلب المخطط الجاكوبسني. وقد احتل النقد الذي يؤكد على النص نفسه مركز الفكر النقدي الامريكي منذ العقد الماضي. وبالنسبة الى النقد الجديد، كما صار يسمى، فقد تبرأ من الاهتمام بقصد الكاتب في تأويل النص، وحرية القارىء في اختيار نوع من التأويل الذي يبدو مناسباً معاً. وهذا هو السبب الذي جعل كتاباً مثل «فهم الشعر»، وما استلهمته من اعمال أخرى تتحول الى عناصر أساسية في صفوفنا الدراسية، لمدة طويلة. لقد قدم النقد الجديد تمريناً في البراعة النصية المدعومة بالمعجم

وكتـاب النحـو، بدلاً من هيمنة المؤلف وفوضى القراء. ووضع ذلك، على المستـوى الايديولوجي، مـوروث النقـد الجـديد في خدمة الموروث الامريكي في التأويل الدستوري ـ أي تفسير تشريعي أكثر مما هو تأويل إنجيلي ـ الذي قـدم للمـؤول تمريناً مناسـباً في البراعـة، ولكن ضـمن قـواعـد صـارمـة في ما يخص ماهو ذو صلة وماهو عديم الصلة. ونحن نوكل المحـامين لكي يدعـموا ويدافعوا عن مقاصدنا نصياً أما النصوص الشـعـرية فـتـعـمل على نحو مختلف، كما بين النقد الجديد على أحسن وجـه، غـير أنهـا شأنها شأن الوصـايا والقـوانين التشريعـيـة، أو حـتى الدسـتور نفسه كان يجب اخذها كوثائق مكتفية ذاتياً تماماً للافصاح عن مـعناها. وكـان ينبـغي عد ما قاله ووردزورث وجيفرسون خارج النص شيئاً عديم الصلة.

هـذا الوضع الذي اثبت جـدواه في قـاعـات الدرس والدراسـة هو الـيـوم أقل تأثيراً وفـاعليـة، لانه امـتص من ناحـيـة وبسـبب الهجمات المستمرة عليه من مختلف الجهات من ناحية اخرى. لقد بين هيرش بأن «المغـالطة القـصـدية» لا تقضي على الحاجة الى النظر في القصد لتحديد المعنى. وثأر الاسـاتذة التـقليديون موضحين ان الجهل بأساليب الكتابة والاسـتـعمالات اللغـوية لفترة تاريخيـة ما أو الجهل بالمناهج الببلوغرافية في توطيـد النص يمكن ان يؤديا الى اخطاء تأويليـة مـضحكة. وكذلك بينّ الماركـسـيـون والنقـاد الاجـتماعـيـون الآخرون كيف ان الايديولوجيا والقـوالب الثـقـافية لا يمكن التغاضي عنها في التأويل النصي. اذ يؤكد كـل من المنهج التـاريخي والنقـد الاجـتماعي، بالطبع، على السـيـاق في تـناولهما للنصـوص الأدبيـة، مصرين على ان المعنى لا يكمن فـقط «في» الكلمات، بل في نظام القـيم والتـضـمينات التي هي قـضـايا تاريخية،

وينبغي ان تفهم بهذا الشكل.

وفي وقت مبكر في هذه البلاد وقف الارسطيون الجدد موقفاً مضاداً للنقاد الجدد فاكدوا على النقد البلاغي ونقد «الأنواع الأدبية»، مؤولين النصوص في ضوء المعايير والاعراف التي يحددها النوع الأدبي، أي «الشفرات» بالمعنى الذي أشار اليه جاكوبسن. هناك بالطبع فروق أخرى بين هاتين المدرستين ، كان أبرزها ميل مدرسة شيكاغو للنقاد البلاغيين الى تأويل النصوص ، على نحو أساس ، من خلال قدراتها الأخلاقية والعاطفية في الاقناع . فالنص يلزم قارئه نيابة عن المؤلف. بينما رأى نقاد «نيوهيفن» ان القارىء الاكثر فاعلية يستكشف النصوص الأدبية التي فيها غموض او مفارقة تحول بالتالي أو تعوق دون ايضاح القصد الاقناعي. والتطورات الأخيرة لهذا الاختلاف بين المدرستين مهمة وسنعود اليها لاحقاً. أما الان فينبغي ان نقف لنرى ان توكيد النقد الجديد على النص كان يتضمن افتراضاً مؤداه ان النصوص الشعرية معدة لانتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض النص هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند القارىء، الذي يدرك ان النص لا يريد ان يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد ان يوحي ببنية جمالية متوازنة توازناً جميلاً. وهكذا كان النص، في الفكر النقدي الجديد، معزولاً قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال الأخرى، وكان كل نص معزولاً قدر الامكان عن أي نص آخر، بفرادة «كروتشية». فلم يكن النص نصاً، بل «عملاً». وينبع كل من قوة وضعف التأويل النقدي الجديد من هذا التمركز المتطرف حول العمل كموضوع ذي معنى فريد.

ومن خلال الفحص الخارجي يبدو ان الشكلانيين الروس يشاركون النقاد الجدد الكثير من افتراضاتهم النقدية. فهم أيضاً اكدوا على النصوص، وأصروا على ان سياق العالم الخارجي أو الغرض الاقناعي لا يمكن ان يكونا مهمين في النص الشعري. ويمكن تكثيف وجهات نظرهم في فكرة جاكوبسن في ان النص الشعري هو النص الذي يؤكد على صورته النصية الخاصة. وكان الشكلانيون يختلفون عن النقاد الجدد في اهتمامهم الكبير بالوسائل البلاغية واعراف البنية الشعرية. وكانوا دائماً يبحثون عن الشعري في الشعر، والنثري في النثر، لدرجة أنه حتى دراساتهم للنصوص المفردة كانت تدور حول المبدأ الشعري الذي يمكن ان ينطبق على نصوص أخرى في النوع نفسه وهكذا انعطفت استراتيجياتهم التأويلية من التوكيد على النصوص الى التوكيد على الشفرات التي تحكم انتاج النصوص. وهذا التوكيد أكثر وضوحاً عند البنيويين اسلاف الشكلانيين الروس. وقد أدى عند الكثير من البنيويين إلى تفضيل تلك النصوص التي تسود فيها الشفرات والاعراف على نحو واضح، أي الأذب الشعبي، والفلم الشعبي والقصصي الشعبي.

أدى التأكيد الشكلاني والبنيوي على الشفرات الى تطوير المقاربة البلاغية عند اتباع مدرسة شيكاغو الارسطيين. ومن المفهوم تماماً، مثلاً، ان ننظر الى عمل جيرار جينيت «الخطاب السردي» كتطوير لكتاب « بلاغة القصص » لوين بوث (شيكاغو ١٩٦١) ، وكتاب سيمور تشاتمان الحديث «القصة والخطاب» يقع ايضاً في هذا الموروث الموحد الذي يؤكد على مقاربة النصوص من خلال الشفرات النوعية والاعراف الاسلوبية . وتبرز بعض الدراسات السيميائية الحديثة

الاخرى تقارباً من نوع ما بين المفاهيم الاوروبية والامريكية للتأويل. فيتناول كتاب يوري لوتمان «تحليل النص الشعري» وكتاب ميشيل ريفاتير «سيمياء الشعر» القصائد من خلال الاعراف، ولكنهما يشتركان مع النقد الجديد في النظر الى النص باعتباره يحيل الى ذاته اكثر بكثير مما يحيل الى سياق العالم الخارجي. ويركز كتاب بربارة هرنشتاين سميث « الخاتمة الشعرية » (شيكاغو ١٩٦٨) أيضاً على الشفرات والاعراف كطريق لتأويل النصوص. غير ان رغبتها في الحديث عن حس القصيدة بالصدق يربطها بنقاد شيكاغو الذين كان يمتزج اهتمامهم بالاعراف والشفرات دائماً بالاهتمام بأثر النص العاطفي والفكري على القراء.

وهذا الأثر بالضبط هو ما يقلق ناقداً سيميائياً مثل رولان بارت ويساعده على تكريس كتاب مثل «س/ز» يهدم فيه بارت التمييز بين النصوص الشعبية والنصوص الكلاسيكية. وكبنيوي كان بارت يؤثر النصوص الشعبية والاسطورية في مقالاته التأويلية. أما في مرحلته ما بعد البنيوية، فقد حاول بارت ان يبين ان النص الكلاسيكي غير أصيل شأنه شأن النص الشعبي، وانه محكوم مثله بالآراء السائدة والإيماءات الصياغية المعروفة. والواقعية، في رأي بارث، لا شأن لها بالواقع، إنها ببساطة نص يمكن ان يقرأ لانه يتألف على نحو تام مما هو معروف سلفاً. النص الواقعي الكلاسيكي نسيج من الكلائش الجاهزة، لأن الشفرات جميعاً قسرية بالنتيجة. يرفض بارت النص القرائي في س/ز، ويدعو الى نص كتابي، نص متحرر بما يكفي من المنطق والنحو لكي يتيح للقارىء ان يؤدي دوراًفعالاً في عملية الخلق النصي، اي انْ «يكتب» .

النص الكلاسيكي عند بارت نص قرائي تماماً، اي ان البناء الغني لشفراته المتشابكة يفرض على المؤول دوراً من الاستهلاك السلبي لا ينجو منه سوى النص غير القرائي. غير أن ممارسة بارت نفسه وممارسة مدرسة النقاد الذين يطلق عليهم الآن اسم «التفكيكيين» توحي أن ثمة بديلاً لهذا الدور السلبي المقيت. وقد يمكن اعتبار النقد التفكيكي الامريكي نبتة تفتحت من تعليق بول دي كان في كتابه « العمى والبصيرة » (اكسفورد ١٩٧١) على كتاب جاك ديريدا «علم الكتابة». وتنقذ هذه المدرسة النقدية القارىء من السلبية بافتراض ان في كل نص «مناطق عمى» هي الى حد ما حاسمة في تأويله. فالنص لا يستطيع ان يقول كل ما يعنيه، لان الصمت، في بعض النقاط الحاسمة، يمكن معاني النص من الظهور. ومن هنا، فهو خطوة باتجاه الحاح هارولد بلوم على ان كل قصيدة تعتمد على سوء قراءة يقوم بها شاعر لما عمله اسلافه (انظر «قلق التأثير» اوكسفورد ١٩٧٣) وباتجاه استراتيجيات أخرى تحرر القارىء من السلبية بالتسليم بأن النص غير مكتمل، أو منقوص. والفضيلة الكبرى لمثل هذا الموقف انه يسمح بالتركيز على النص ويشجع من ناحية اخرى القارىء على القيام بدور ابداعي فاعل. وهو يحيد الاصرار التأويلي على قصد المؤلف بافتراض أن الايمان الرديء أو العمى عند المؤلف سيوقع هذا القصد تحت طائلة التعمية. وكما يقول دي مان فهو يؤكد «الاعتماد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل».

ليس من السهل الحفاظ على هذا الوضع المتوازن لأسباب كثيرة. فبإضعاف دور قصد المؤلف في النص يفتح النقد التفكيكي الطريق أمام المواقف المتطرفة لـ « مذهب القرائية » الذي تُتهم فيه النصوص

بـ « اللاجـزمية المطلقة total Indeterminacy » . ومن ناحـيـة أخرى يسارع اصـحـاب النقـد الموجـه الى السـيـاق الى تفسير العمى الذي يؤدي إلى التأويل اسـتناداً إلى صيغ مـعـينة. وعلى الخـصـوص سـيـعـزو النقـاد المـاركـسـيـون الـعـمى الى الغنائم الأيديولوجـيـة، ويؤولون اسـتناداً إلى عـقـائدهم الخـاصـة ،وسـيجد نقاد التحليل النفسي أن بالامكان ترجمة فكرة «العـمى» بسـهـولة الى مـفردتي «الكبت» و «التسامي». وهذا هو سـبب الشـجار القائم بين اتباع ديريدا وأتباع لاكان في الوقت الحاضر. فـتـفكيك نص اسـتناداً إلى صـيغ فـرويدية أو حتى استناداً إلى طرائق لاكـان الأكـثـر براعـة، ليس شـبـيـهاً بأية حال لما يتصوره دي مان أو ديريدا. وفي الحـقـيـقـة فـانه ليس تفكيكاً أبداً، لانه متمركز بقوة حول حـقـل يتظاهر بالمعـرفـة. والتـفكيكي الأصـيل يرى التأويل هتكاً دائماً للعـمى، تمامـاً مـثلما يرى «الماويّ» الأصـيل الثـورة زحزحة دائمة للبنية الاجـتماعـيـة. وتتـضـمن كلتـا النظرتين لازمـة سـعـيـدة ترى ان النقاد والثـوريين لن يكونوا عاطلين عن العمل أبداً.

ولأكن الآن أدق في وضع المنهج السـيـمـيائي في الأدب، بين هذه المناهج الاخـرى. ترفض السـيـمـيـاء علم التأويل الخاص بالمؤلف من خـلال نقـدها لفكرة المؤلف. فـالمؤلف عند الناقـد السيميائي ليس الهاً يتأمل في خلقـه، ولا حـتى شـخـصية فردية موحدة تماماً تضع خياراتها الجمالـيـة كما تشـاء. منتـجـو النصـوص الأدبيـة هم ايضاً كائنات ثقافية احـرزت رتبة الذاتية الانسانية من خلال اللغة. ويتحقق ما ينتجونه من نصـوص أدبيـة بقـبـولهم قيود المعايير النوعية أو الاستطرادية. وتتحدث من خـلالهم أصـوات أخـرى بعـضها ثقافي وعام، بعضها يجيء مشوهاً بسـبب تلك الجـوانب من الحـاجـة الاجـتماعية المكبوتة كثمن للحصول

على ذاتيـة عـامـة في اللغـة. فالمؤلف ليس «أنا» مكتملة، بل مزيج من العناصر الخـاصـة والعـامة، الشعورية واللاشعورية، التي توحدت على نحو ناقص لكي تستخدم أساساً تأويلياً.

يكوّن القـراء، بالطبع بالطريقـة نفسـهـا: فـهم ذوات منقسـمة تتـخللهـا الشـفـرات. وترك القارىء «حراً» في التأويل أمر مستحيل. لان القـارىء «الحـر» هو أيضـاً واقع تحت رحمة الشـفرات الثقافية التي تـشـكل كل شـخص بوصـفـه قـارئاً، وتحت رحمة الملامح المناورة للنص ولـلـصف، وسـيـاق القـراءة كلهـا ايضـاً. ان الطلاب بحـاجـة الى ان يكتسـبـوا الشـفـرات التأويليـة لثـقافتهم، ولكنهم بحاجة ايضاً الى ان يروها كـشـفرات، وبذلك يمكنهم ان يتذوقوا تلك النصوص التي تعيد صـيـاغـة الافكار المقـبولة، وان يتحصنوا في الوقت نفسه من الاستغلال المناور للرأي الجاهز.

في تمـيـيـز المنهج السـيميائي للدراسة الادبية عن المناهج الاخرى، قـد يكون من الاهم ان نوضح الفـرق بين التـحليل السـيـمـيائي وأهم سـوابقـه في الفكر النقـدي والتربوي الامـريكي: أعني النقـد الجـديد. ويمكن اقـامة هذا التمييز على أساس الاختلاف بين فكرتي «العمل» و «النص». ويعـتـمد تفسير النقد الجديد على فكرة «العمل» الأدبي: أي الموضـوع الكامل المكتـفي ذاتيـاً، الذي يتكون من كلمات مـبسوطة على صـفـحـة، تمنح مـعـانيها لكل متمرن على النقد التطبيقي. ان انغلاقية «الاعمال» هي خـاصـيـتـها المميزة. وينبغي ان ينظر اليها باعتبارها جزءاً من قـصـد مـؤلفـهـا، حرة من الضرورة التاريخية، وحرة من اسقاطات القـارىء في القـيـمـة والمعنى. فالمعنى مطوي في الكلمات المبسوطة على

الصفحة وينبغي ان يفضه مستكشف ماهر في فض المعاني.

لقد ادى الآيثار النقدي الجديد لتكامل العمل في الدراسة الأدبية إلى سلسلة كاملة من الايماءات التأويلية والتربوية والتحريرية. فأعطي الطلاب قصائد ليؤولوها وقد أزيلت أسماء مؤلفيها، واخفيت عناوينها، واغفلت تواريخ كتابتها. وانتجت دواوين شعرية باعمال منظمة لا حسب الترتيب الزماني لكتابتها، بل حسب الحروف الالفبائية، وبمعلومات سيرية حذفت، أو أخفيت في الملاحق، ودون اشارة صريحة الى البلد أو التاريخ. وباسم التأويل المحسن انقلبت القراءة الى سر، والصف الأدبي الى مصلى يصعق فيه المعلم الكنسي (الذي يعرف المؤلفين والتواريخ والعناوين والسير والمصادر الخاصة بالنصوص) المؤمنين بمعجزات التأويل. وكانت فضيحة النقد الجديد (التي هي مصدر قوته ايضاً) تكمن في افادة المعلمين من الشفرات الثقافية التي يؤكدون رسمياً أن لا علاقة لها بالاجراء التأويلي. وأنا بالطبع، لا ألمح هنا إلى انهم قد مارسوا الاحتيال شعورياً، بل انهم خلقوا اسطورة تعليمية آمن بها الآخرون لانها كانت ترضي المربين الذين آمنوا بها. وكان الوضع الكامل مرتكزاً على فكرة العمل المغلق المكتفي بذاته.

النص، في مقابل العمل، شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتف. وليست هذه خاصية لصيقة بأية قطعة كتابية، بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية، أو أية مجموعة أخرى من الاشارات. ويمكن لنفس الكلمات ان تعد نصاً أو عملاً. وكنص ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو اشخاص، عند

نقطة معينة من التاريخ الانساني، وفي صورة معينة من الخطاب، تستمد معانيها من الايماءات التأويلية لافراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. النص دائماً يردد صدى نصوص اخرى، وهو نتيجة خيارات حلت محل احتمالات اخرى، قد لا تتوفر تسجيلات لفعالية التنصيص هذه، وقد تتوفر في صورة مسودات مخطوطة، غير أنه لابد من افتراض هذه العملية. النص دائماً نتيجة قرار اعتباطي للتوقف عن الكتابة عند نقطة معينة. ومن حق المحلل ان يتأمل فيما كان يجري قبل اتخاذ قرار التوقف، وما يكون استمر حدوثه بعد ذلك، أي فيما أقصاه النص وما ضمنه ايضاً. وفي معاملة قطعة كتابية على أنها نص تشعبات اخرى سأعالجها فيما بعد في هذا الكتاب، مثلما سأحاول أن امضي الى ما وراء المفاهيم العامة في التوضيح الخاص بالتحليل السيميائي للنصوص. وأنا مطمئن انني بينت سلفاً انني داعية للدراسات السيميائية. وفي الصفحات الآتية، سأقوم باستكشاف مدى السيمياء وحدودها بوصفها حقلاً دراسياً اكاديمياً، وبوصفها أداة للتحليل النصي.

نحـــو سيميـــاء للأدب

الأدب، بالطبع، كلمـة وليس شـيئاً. وتسـتـعـمل هذه الكلمة في الأحـاديث العابرة بطرق كثيرة، يشتبك بعضها مع بعضها الآخر. فقد يـتم النظر الى «الأدب» بوصـفـه الكتـابة الصـادقـة في مـقـابل الكتـابة الزائفـة، أو الكتـابة الجـميلة في مقابل المفيدة، أو اللاصادقة في مقابل الكتـابة الصـادقـة/ الزائفـة. وقد ينظر اليه بوصفه ما ينطوي على بعض الاشكال النوعـيـة الراسـخة مثل القصيدة والمسرحية والقصة، في مقابل الأنـواع المتـنـازع عليـهـا مـثل المقـالة والفلم مما يتـخلف مترصـداً على الحـدود. ولا تشـتغل أغلب أقسام الأدب بمفاهيم أفضل من هذه، كما أشـار الى ذلك «سبارشوت» ساخراً (في مجلة «سينتروم» ٣ ، العدد ١ (ربيع ١٩٧٥) ص ٥ ـ ٢٢). فهي تسير بكل ما في العالم من ثقة .

وأنا أتعـاطف مع التـخبط التقليدي هنا. فما يبدأ كتوضيح، غالباً مـا ينتـهي كاسفاف، منتجاً مقولات جامعة أو مانعة من شأنها ان تحيل كـل محـاولات الـتـفـكير المنهـجي بالأدب الى زراية به. والتـخـبط، في النظرية الادبيـة، كما في الحـيـاة، غـالباً ما يكون اكثر انسانية، بل أكثر اقناعاً من البدائل التي تقدمها النظم السياسية أو الاخلاقية أو الجمالية. وفي الحـقيقة قد نعرف عن بعض أنواع السلوك البشري اكثر مما نستطيع ان ننظم أو نمنهج، ولذلك فأن حـدوسنا التلقـائيـة قد تكون في الواقع أرقى من الأوضـاع التي نفكر فـيـهـا كـثيراً. ومع ذلك، فإننا دارسي ما يُسمى بالأدب، لا نسـتطيع ان نمد يد العون بأكثر من الرغبة في فهم

ما نقوم به فهما أفضل. ونحن ندرس لكي نعرف، وتجعل مشكلة معرفة ما الادب نفسها من ذلك امراً جذاباً بالنسبة الينا. وتقوم محاولتي الاهتمام بهذه المشكلة هنا على الموروث الشكلاني والبنيوي والسيميائي في الفكر النقدي، لكنني سأوجه هذا الموروث، عند بعض النقاط الحاسمة، الى ما أعده اتجاهاً ضرورياً، بل قد يقول البعض أنني وجهته الى حد نقطة القطيعة.

كلمة «أدب» فيما أزعم، ينبغي أن تستخدم لتطلق على مجموعة معينة من افعال الاتصال التي يمكن تكرارها أو استعادتها. وسأتوسع فيما بعد في مفرده «معينة» من التعريف، التي تتطلب اقصاء بعض الافعال الاتصالية التي يمكن تكرارها أو استعادتها من التصنيف الأدبي. لكنني لابد ان احدد بعض الالفاظ في هذا التعريف اولاً. ويتطلب «ما يمكن تكراره أو استعادته» ان يكون لما يوصف بأنه أدب قدرة على البقاء. وقد يأخذ هذا البقاء شكل نص مكتوب أو قول مسجل أو بكرة فلم أو أي شيء منقول شفاهاً كالمثل أو النكتة أو الاسطورة أو القصيدة الملحمية. وفي الأشكال الشفاهية لا يكون ما يتم ترديده نصاً مطابقاً في العادة، بل بنية يمكن التعرف عليها ـ أي النكتة أو القصيدة الملحمية نفسها بألفاظ اخرى ـ غير أن هذا التماثل في البنية يدرج امثال هذه الأعمال في حدود هذا التعريف للأدب. وقد يمكن لقول أو فعل ليس بالمستطاع تكراره أو استعادته، سواء كان نكتة منسية أو مخطوطة ضائعة، ان يكون أدبياً ايضاً، غير انه لا يكون جزءاً من الأدب، ما دام الأدب يتضمن مجموعة الأقوال المتوفرة فقط. وقد رأى بعضهم (من بينهم سبارشوت) ان كل النصوص المكتوبة ينبغي ان تعد أدباً، ولهذا ما يسوغه، كما سنرى فيما بعد. فالكتابة لا

تحفظ الاقوال حرفياً، بل انها تترجم المادة المتوفرة على نحو مباشر أمام الحواس الى وسيلة اخرى هي، كما سأبين، عنصر أساسي في عملية التخيل القصصي Fictionalization . وتستدعي كلمة «فعل» في تعريف الأدب المقترح هنا ان يكون القول الممكن تكراره أو استعادته، فعلاً متعمداً يقوم به كائن عاقل. فالخطأ ليس أدباً. لكنه يمكن ان يكون أدباً اذا أداه شخص آخر غير مرتكبه. بل يمكن جعل أي قول أو ايماءة انسانية أدبياً بدمجه عن عمد بقول آخر. وقد تعمل اية قطعة كلامية تافهة أو مبتذلة على نحو أدبي في قصة أو مسرحية، على سبيل المثال، أو حتى في اشراقات جويس، تماماً كما يمكن لقطعة الخشب أو القمامة ان تندمج في عمل نحتي، أو أية لقية ان تتحول الى فن بصري بفعل الانتقاء والعرض.

وأخيراً لابد ان تؤخذ بالحسبان كلمة «اتصال» الواردة في التعريف فقد استعملت هنا لأنها تتضمن بعض الانساق اللا لغوية للدلالة، وبعض الأشكال اللغوية المتوقعة أيضاً. والمقولة المسماة «أدباً» التي كانت تستبعد المسرح والفلم قد تكون مربكة ومضجرة لأسباب كثيرة، منها أن العمل الواحد الذي يمكن التعرف عليه (ساحة واشنطن لهنري جميس، تمثيلاً) قد يوجد وجوداً مؤثراً كنص مطبوع، أو كأداء مسرحي، أو كفلم. ويبدو أن كلمة «اتصال» تفتح الباب على مصراعيه على الاشكال اللالغوية كالايماء والرقص، التي هي اتصالية بوضوح، وحتى لجميع أشكال التعبير الصورية والموسيقية. وأكثر الموسيقى «توصل» شيئاً ما. كذلك الفنون البصرية، برغم أن هناك مدى واسعاً يفصل الاشكال التمثيلية عن الاشكال الخالصة أو المجردة. هنا من المفيد ان نحصر معنى الاتصال في التعريف بالاقوال

التي تقبل عقلياً ان تعاد صياغتها لغوياً. وحتى في هذه الحالة ستكون الحدود غير ثابتة، وهي نقطة ينبغي الاعتراف بها هنا. واذا افلحت بقية اركان هذا التعريف والتوضيح بما يكفي لجعل هذا الضعف مهماً أمكن تأمله بدقة اكبر في مناسبة اخرى. ويكفي القول في الوقت الحاضر ان الاعمال التصميمية (الايقونوغرافية) في الفن البصري، وكذلك الموسيقى التصويرية والناطقة، هي الى حد ما أدبية.

ما هو أكثر اهمية في الوقت الحاضر، هو ذلك الجزء من التعريف الذي تنكر بكلمة «معينة». إذ أنك سترغب في معرفة أية خاصية تجعل فعلاً إتصالياً ما عملاً أدبياً ؟ سأجيب، مثل كل بنيوي طيب من اتباع مدرسة براغ، بكلمة واحدة، انها «الأدبية». هذه الإجابة، بالطبع، رائعة منطقياً، ولكنها غير ذات معنى على الاطلاق، مالم يتم تقليص نسبة تحصيل الحاصل في نظام تشفيرها الدلالي. وهذا ما سيكون عملنا هنا. إن أهم اسهامات رومان جاكوبسن في الدراسة الادبية هو أنه حررنا من اعتبار «الأدب» مقولة مطلقة. ولقد علمنا ان «الأدبية» توجد في جميع انواع الاقوال (أو المنطوقات)، وبعضها ليس بأدبي على نحو خاص. و «العمل الأدبي» هو ببساطة العمل الذي تهيمن فيه الأدبية. ومن الواضح ان هذا يسمح بقضايا الحدود والمنازعات، غير أن هذه احدى حسناته دون شك، مادام الأدب بوصفه مقولة مطلقة يستفز المنازعات على نحو ما دائماً، وبجعل المحاججة تستدير الى «الأدبية»، ينبغي ان نعرف في الأقل أي نوع من البراهين كان ينبغي ان ينهي هذه المنازعات، إذا ـ وإذا هنا واسعة ـ إستطعنا تعريف الأدبية تعريفاً مقنعاً.

بالطبع ربما لا نكون بحاجة الى تعريف الأدبية بوصفها ركناً من أركان القول. ويستطيع المرء أن يقلب المشكلة بكاملها اذا قام بما اقترحه جوناثان كولر في كتابه «الشعرية البنيوية»، فينظر الى الأدبية لا بوصفها وظيفة للعمل ذاته، بل بوصفها طريقة خاصة في القراءة. يقترح كولر أن لا تكون القضية أدبية النص، بل «الكفاءة الأدبية» عند القارىء: «وبدلاً من القول، مثلاً، ان النصوص الأدبية خيالية، ينبغي أن نورد هذا كعرف للتأويل الأدبي ونقول أن قراءة نص ما بوصفه أدباً هي قراءته بوصفه خيالاً». لكن هل يجب على «القارىء الكفء» أن يقرأ النصوص كلها كخيالات، أم يجب عليه أن يقرأ كل نص بطريقة مناسبة؟ يرى كولر ان الكفاءة هي في الأساس سيادة الأعراف النوعية، وهذا موقف أتعاطف معه. لكن هل كل الأعراف أدبية؟ هل كل النصوص خيالات؟ ليست هذه بأسئلة بسيطة ، بل اسئلة تحتاج الى مزيد من الحوار، ومن أجل تسوية الحوار لابد من مواجهة سؤال الأدبية مرة أخرى، وتبقى مشكلة الأدبية ماثلة سواء أو ضعناها في النص أم في القارىء أم في النظام. ويكمن الحل الذي اقترحه في اعتبار «الأدبي» خاصية تحول جميع الوظائف الأساسية للفعل الإتصالي، بما في ذلك دور القارىء، وهذا ما يعيدنا الى رومان جاكسون.

إن الملامح الستة للفعل الاتصالي التي اشاعها مخطط جاكوبسن هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:

السياق

الرسالة

المرسل ———————— المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

في ترسيمة جاكسون، تكمن الوظيفة الجمالية، التي تجعل من التعبير اللغوي تعبيراً أدبياً، في التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها. فقد يتم تمييز القول الأدبي عن القول غير الأدبي بابرازه بنيته الشكلية. ويجبرنا هذا الابراز على اعتبار القول مبنياً بشيء من الكثافة والغموض. فهو ليس حاملاً شفافاً يتم من خلاله توجيه افكارنا الى سياق أو فعل ما. بل أنه كيان يستحق التفكير به لذاته. وهذه الصياغة شديدة القرب من وجهات نظر كثيرة، مثل وجهة نظر آ. أ. رتشاردز والنقاد الجدد. وتستند في أساسها الى افتراض «كانت» عن لاغائية الموضوعات الجمالية.

وهذه إلى حد ما صياغة مفيدة، غير اني أجدها مثار شك لعدد من الاسباب. منها انها تصح على الشعر، ولاسيما الشعر المسبوك اكثر مما تصح على القصص النثري أو الدراما ومنها انها تتخلى عن كثير مما تم اكتسابه برؤية الادبية ملحماً اتصالياً اكثر مما هي نوع من النشاط اللاغائي المدعو «فنا». ويبدو في النظرة الاولى ان هذه الفكرة عن الفن ستجعل من جميع تلك الجوانب المعرفية أو التعليمية في الأدب مجرد أوشاب. واذا كانت الموسيقى اكثر الفنون اكتمالاً، لانها لا تشير الى شيء، ولا تبرهن على شيء ، ولا تدافع عن شيء ، إذن، فإن الأدب

الذي يدعو ويشير ويدافع دائماً سيكون غير مكتمل باستمرار. وبدلاً من ان نقبل بفكرة كون الادب نوعاً من الفن الفاشل، لابد ان نبحث نحن الذين جعلنا من الدراسة الادبية هم حياتنا المركزي عن تعريف له يفسر هذه المركزية. والنظر الى الادب بوصفه تنقية أو اتساعاً لعناصر الاتصال، وليس ابتذالاً لعناصر الفن، هو الخطوة الاولى الضرورية في هذا الاتجاه. وتدفع صياغة جاكوبسن المحكمة ثمناً باهظاً عن احكامها. فهي ترتد الى علم الجمال حين يجب ان تستمر في طريق السيمياء، وبذلك تكون النتيجة تعريفاً للأدبية يستبعد الكثير من أهم صفات الأدب، بما في ذلك الكثير من الشعر. ولقد حان أوان الانتقال الى صيغة تجعلنا اكثر اقتناعاً بفكرة الأدبية.

واذا بسطنا الأدبية، قدر الامكان، فاننا نشعر بها في قول ما حين يفقد اي ملمح من ملامح الاتصال الستة بساطته ويصير متعدداً ومضاعفاً. ولأوضح هذا بحالات صغرى. نحن جميعاً على الفة بما يحدث حين نحس باختلاف بين مؤلف قول ما والمتكلم به. وحين نقول أن الكلمات هي «قناع» للمؤلف فإننا نعني كما توحي الكلمة أن المؤلف قدم لنا شخصية مقنعة. ومتى شجعنا فعل اتصالي ما على الاحساس بفرق بين مؤلفه والمتكلم به، تنشطت كفاءتنا الأدبية. ويصح هذا ليس فقط في المواقف الواضحة مثلما يحدث حين نواجه كلمات الشخصيات في المسرحيات والقصص، بل في المقالات أيضاً، أي حين يتبنى كاتب المقال نبرة أو دوراً يبدوان انحرافاً عن المعيار المتوقع. وحتى في النقاش العرضي، حين يتبنى المتكلم نبرة معينة، أو اسلوباً أو لهجة في مناسبة ما، فاننا نلاحظ ان هذا نوع من السلوك الأدبي. ففي النثر المكتوب، تمثل وسيلة مثل التقديم الساخر للبرهان

في مقترح متواضع لـ «جونثان سويفت» حالة متطرفة على ازدواجية مرسل فعل الاتصال.

وبالمثل اذا كانت كلمات منطوق أو قول ما تبدو وكأنها لا تتوجه الينا مباشرة، بل عبر شخص آخر، فان هذا الموقف المزدوج أدبي في جوهره. ولقد أكد جون ستيوارت مل ذلك حين قال ان الشعر لا يسمع، بل يختلس السماع اليه اختلاساً. ومواقف الاستراق والاختلاس هي الى حد ما أدبية، ولهذا السبب دون ريب تبرز بروزاً في النصوص الادبية المكشوفة. ان الكفاءة الادبية عند القراء فيما يخص هذا الملمح من ملامح الافعال الاتصالية هي في الاغلب قضية تخيل شخص يوجه اليه القول أو تلقي معاني لم تقصد سامعاً ظاهرياً، أو لم يفهمها. فكل لطف في الاتصال يتطلب لطفاً مقابلاً في التأويل.

ونوضع أيضاً في موقف أدبي حين لا تكون قناة الاتصال بسيطة. لو قدمت لنا الكلمات المنطوقة على شكل كتابة، مثلاً، فلا بد ان يكملها أما الكاتب أو القارىء بملامح الاتصال الشفاهي المفقودة في الترجمة ـ يحدث ذلك مثلاً عندما يذكرنا لورانس ستيرن ويتجشم عناء تسجيل دجل العريف تريم واشاراته وتأكيده حين يقرأ العريف بصوت عال وثيقة في «ترسترام شاندي». وبالتدوين الكتابي عن قراءة بصوت مرتفع لوثيقة مكتوبة، يجعل ستيرن بالطبع الموقف أدبياً على نحو مضاعف فيما يخص قناة الاتصال. وكذلك فان وصف الاشياء التي تدرك بصرياً في العادة يوشك ان يكون أدبياً لانه يريد أن «يترجم» ما يمكن ان يكون قناة اتصال بصرية الى قناة لغوية. وتعتمد فكرة ان جميع الوثائق المكتوبة هي أدب على أساس هذه العملية. وفي

الحقيقة كلما زاد الفرق والاختلاف الذي نشعر به بين القناة اللغوية المطبوعة، ووسائلنا العادية في ادراك الموضوعات التي يتناولها أي نص مطبوع، زاد احتمال كون القول ادبياً. ولذلك فان من الممكن ان تنطوي الكتابة بجميع اشكالها على اثار الادبية، لكن يجب ان نتذكر ان الادبية لا تعني الادب حتى تهيمن على قول ما.

والازدواجية في شكل الرسالة نفسها، برغم انها معقدة ضمناً، هي ركن من الادبية نفهمه في الوقت الحاضر فهماً افضل، لانه درس دراسة دقيقة. فقد نبهنا جاكوبسن وريتشاردز وجميع الشكلانيين والنقاد الجدد الى الاثار الصوتية المختلفة والانماط النحوية في الشعر، مثل التهكم والغموض والمفارقة والملامح الازدواجية الاخرى في الرسائل الشعرية. ولا اريد ان استغرق في هذه الملامح هنا الا لكي اشير الى انها لا تعمل على قطع الصلة بين العمل الأدبي والعالم الخارجي، بجعله موضوعاً مكتفياً بذاته، كما يدعي كثير من المنظرين. بل بالاحرى، الى انها تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه اتصالياً ويحيل الى الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصالياً ويحيل الى ذاته من ناحية اخرى. وكما رأى موري كرايغر مع آخرين سواه، فان القصيدة تغرينا في العادة بكونها وفي الوقت نفسه المرآة والنافذة.

لقد استبقيت السمات المعقدة للآخر، أعني الشفرة والسياق. ويمكننا ان نؤجل الشفرة قليلاً، مادامت جميع السمات التي تأملناها كسمات ادبية يمكن وصفها بالاعراف والوسائل البلاغية التي تحول الخطاب العادي الى خطاب أدبي. وتشكل هذه الاعراف والوسائل شفرات الادب. وسنعود الى الشفرات والتشفير، ولكننا لابد أن

نـواجـه اولاً اعـقـد واهم المشكلات في النظرية الادبيـة، أعني مـشكلة السـياق، يزيح جاكوبسن نفسه هذه المشكلة من منطقة الادب قائلاً ان القـول الذي يركـز على سيـاقه هو قول مرجعي وليس شعرياً. ويقابل كـثير من المنظرين مـثل ريتـشـاردز الخطاب المرجـعي باللامـرجـعي، كطريقـة لفـرز الاخـتلاف بين النص النفعي والنص الجمالي. وتميل كلتا المدرسـتين في النقـد، الشكلانيـة والنقـدية الجديدة، الى انكار وجود أية خـاصـيـة مـعرفية في النصوص الأدبية. ويعني هذا، من خلال نموذج الاتصـال المذكـور، انكار احـالة النصـوص الادبيـة الى سـياق فيما وراء نظامـهـا اللغـوي، أو وراء النصـوص الاخرى التي تشترك معها بذلك الـنظام. وهدفي هنا ان ادعـو الى الافتراض المعـاكس. وبالقـيـام بذلك اكـون في قطيـعـة مع الموروث الراجح في الدراسـات السـيـميائية الذي يمـتد من سوسير حتى بارت، والذي هو متفش في البنيوية الباريسية.

لقـد كـان اقـوى افتراض في الفكر السيميائي الفرنسي منذ سوسير هو فكرة ان الاشـارة لا تنطوي على اسم ومـسمى تشير اليه، بل صورة صـوتيـة وتصـور، أو دال ومـدلول. وعلمنا دي سـوسير كما توسع فـيه رولان بارت وآخـرون، ان نمـيـز هوة لا تردم بين الكلمات والاشـيـاء، بين الاشـارات والمراجع. ورفض البنيـويون الفـرنسـيـون فكرة «الاشارة والمرجع» بكاملهـا، وكـذلك اتبـاعـهم، باعـتبارها فكرة مادية وواحدية الأفـق . فـالاشـارات لا تشير الى الأشـيـاء ، بل تدل على مـفـاهيم ، والمـفـاهـيـم من اركـان الفكر، وليس من اركـان الواقع. وقـدمت هذه الصـيـاغـة المقنعة الرائعة بالتأكيد نقداً مفيداً للواقعية الساذجة، والمادية المبـتـذلة ولأنواع أخـرى من المذاهب والنزعات isms التي يمكن المساواة بينهـا وبين الصـفات التعطيلية. لكنها لم تستطيع ان ترد العالم الى مجرد

تصـور. فـحـتى السـيميائيون يأكلون ويؤدون وظائفهم الجسدية، وكأن العـالم يوجـد حـولهم وجـوداً صلباً. ان عدم وجود مرجع لكلمة (خَبْز) لا يحـول بينهم وبين تناول خـبـزهم اليـومي الواقع تحت هذه الاشـارة. وكما قـال بورخس: «رباه، العـالم حـقـيقي، وأنا، يا رباه، بورخس». ومن الواضح اننا لا نسـتطيع ان نناقش قـضـيـة العلاقات بين الكلمات والاشـياء بكاملها هنا. ويبدو لي ان كون اللغة تولد كلمات مثل orgasm (الرعـشة الجنسية) أو tonsil (الـلوزة) دون عـون من الخبرات اللالغـوية أمـر غير محـتمل الى حد كبير. وفي تقديري اذا كانت اللغة نظاماً مغلقاً حـقـاً، فـسـتكون عـرضة، مثل اي نظام مغلق، للازدياد في الانتروبيا (اي الطاقـة غير المسـتـفـاد منها) وفي الحقيقة فان تغذية اللغة بالخبرات اللالغوية الجديدة هي التي تحفظ اللغة من الاضمحلال.

تعـتـمـد نظرية الادب التي ادافع عنهـا على قـبـولنا بوجـهة النظر القـائلة ان فـعل الاتصال قد يشير اشارة حقيقية الى العالم الخارجي، بل قـد يصل به التـهـور الى المضي الى مـا يكمن وراء جـدار الظاهرة ـ كما يريد مـوبي ديك ـ ان يخبرنا عن حـرفة اصطياد الحيتان، وسلوك الحيتان الحـقـيقية وصيادبها، بينما هو يسبر غور اسرار العالم. لقبول هذه النظرة لا ينبـغي ان نسـوي اية مـشكلة عن الاشـيـاء في ذاتها، أو الواقع، أو الافكار أو الجـواهر. بل ينبـغي ان نعترف ان بعض المطابقـة بين فكرنا والعـالم الخـارجي من حـولنا شيء ممكن نظرياً في الأقل، مثلما يمكن ان يـؤدي نـظـام اشـارات رياضي في الفـيـزياء الذرية الى تدمير جميع المدن بجـميع مواطنيها، اذا أول تأويلاً تكنولوجياً.

لعزل الأدبية في سياق ما نحتاج الى جهاز اصطلاحات يمكننا من

فرز الاركان المختلفة في الاحالة السياقية. وتقوم المصطلحات التي أود تقديمها على ثلاثة تقابلات ثنائية مترابطة، أو ثلاثة جوانب لتضاد واحد عميق: الغائب في مقابل الحاضر، والسيميائي في مقابل الظاهري، والمجرد في مقابل العيني أو المجسد. السياق الحيادي اللاأدبي حاضر وظاهري ومجسد. أي ان السياق حاضر لكل من مرسل الرسالة ومتلقيها، ويتاح حسياً لكل منهما، متحرراً من التشفير السيميائي قدر الامكان، وهو اكثر شبهاً بالشيء المجسد منه بالفكر المجرد. على سبيل المثال، لو كان شخصان ينظران من النافذة معاً، وقال احدهما: «انها تمطر» لكان السياق مجسداً وظاهرياً وحاضراً. ولو فتحا كتاباً، وقرأ احدهما الكلمات التالية: «أنها تمطر» لبقي السياق مجسداً، وبقي ظاهرياً ، بالقوة . ولانه غائب فان معنى العبارة سيختلف اختلافاً كلياً، فلن يشير المعنى مباشرة الى المطر خارج النافذة. السماء لا تمطر في الواقع الخارجي الآن، بل في فضاء تعلمنا ان نسميه خيالياً. وللدخول الى الفضاء الخيالي من خلال وسيط الكلمات ينبغي ان نقلب عمليات التلقي وتوليد الصور والاصوات والمعطيات الحسية الاخرى التي تتوفر أمام حواسنا اذا كنا في حضرة الظواهر المسماة.

لو وردت هذه العبارة نفسها في رسالة، مادام المرسل والمتلقي غير حاضرين أمام بعضهما، وبالتالي فليسا في حضرة الظاهرة المشار اليها، لولدت هذه العبارة فضاء قصصياً خيالياً. وكلما حاول الكاتب ارجاع ظاهرة المطر التي لا يمتلك منها سوى الاحساسات الى مجرد كلمات، زاد ذلك الفضاء امتلاء واتساعاً من الناحية المادية المجسدة. ويمكن لكل اتساع في وصف المطر ان يكون اكثر ادبية. (من الجدير

بالملاحظة ان الوصف الذي يستبدل بمقولات أو اصناف تحليلية أو عملية، أصنافاً حسية مستمدة من الملاحظة الانسانية سيكون اقل أدبية، لانه اقل تجسيداً. وما نعنيه بالمجسد هو «الوصف طبقاً لانماط ادراكنا العادية». وترتبط شفرات القصص الخيالي بنظام ادراكنا كما ترتبط بلغتنا).

لو كنا على كاتب الرسالة ان يبدأ بوصف المطر خارج نافذته وان يختم رسالته قائلاً «حين قلت انها كانت تمطر سابقاً، ووصفت المطر، فانها لم تكن تمطر حقاً. لقد اختلقت كل ذلك». ولو قدر لنا أن نتلقى تلك الرسالة ونقرأها ، فكيف سنستجيب لها؟ ولو أضاف حاشية يؤكد فيها انه كان كاذباً حين قال انه « اختلق » المطر؟ وهكذا؟ الرسالة تناقض ذاتها، وتذكرنا على نحو عدائي بأننا لا نستطيع الدخول إلى سياقها. لن نعرف ما اذا كان الكاتب ينظر بحق إلى خارج نافذته فيرى مطراً واقعياً أم لا. ولا يعتمد الوضع الخيالي للمطر على واقع او لا واقع المطر، بل على غياب السياق «الواقعي» عن القارىء. وكل وصف نقرأه خيال. وسنتأمل في علاقة هذه الخيالات بالسياق الواقعي فيما بعد.

ان سياقاً حاضراً على نحو ظاهري لا يستحضر الأدبي بالطريقة نفسها التي يستحضره بها السياق الغائب. وفي الحقيقة يمكن ان تنتج الأدبية القائمة على السياق الحاضر عن انتهاك سيميائي لهذا السياق. لو أن احد مراقبي المطر المذكور قال لصاحبه: «ما أروع الطقس»، لادرك الآخر هذا التعبير على انه سخرية وتهكم بسيط . وفي الحقيقة فإن هذه الترجمة ستكون فورية الى حد ان العملية المعقدة التي

تـضـمنتها ستضيع. ما يحدث في هذا الموقف هو التالي: يقول (آ) «ما اروع الـطقـوس». (ب) يعـرف ان السيـاق يكذب مـا يقـوله، اي ان الظاهري يرفض السـيـميائي. غير انه بمعرفة ان (آ) يعي انه على وعي بهـذا الموقف الفـعلي، وان (آ) يعي انه على وعي به، يعـرف (ب) أخيراً ان (آ) يشير الى سـياق خيالي ـ ما اذا كان الطقس رائعاً بحق ـ كطريقة في التـعـبير عن اسـتـيـائه من الظاهرة الفـعليـة لهذا المطر بذاته. وهذه العـمليـة المعـقـدة في مـقارنة سياقين هي التي تتيح لنا القول ان المعنى الظاهر لهذه العـبـارة ليس هو المعنى الواقـعي. ومـا يجب ان نعده مجازاً أو شكلاً بلاغـيـاً، اعني التهكم، هو في الحقيقة وظيفة سياق لا يمكن تحـديـده مـن شـكل الرسـالة وحـدها. وسنجـد، تحت الفـحص، ان مجازات اخـرى تـبـدو في ظـاهـرهـا لـغـويـة خـالصـة، مـثل التـورية والاسـتـعـارة، وهي تعمل من خلال ترادف المقارنة بين سياقين، وليس مجرد سطح لغـوي خـالص. والسـخـرية، بالطبع، هي اوضح انتـهاك سـيـمـيـائي للسياق الحاضر. وستحتوي اية اعادة تشفير للظاهري على بعض مـقـاييس الادبيـة لانها تغير قناة الاتصال (كما رأينا اعلاه)، وكلما زاد الاحـسـاس بكون اعادة الشتفير تشويهاً زاد ظهورها ادبية.

والآن وقـد رأينا كـيف ينتج الخـيـال عن التـوليد السيميائي لسياق غـائب، او عن تشـويه سياق حاضر، ربما ينبغي ان نتوقف لنرى كيف تختـلـف هـذه الخـيـالات عـن نوعين قـريبين مـتماثلين أعني: الكذب والخطأ. لنفترض ان احـد هذين الشـخـصين يمكن ان ينظر الى خـارج النافـذة. ولاسـبـاب خاصة به يقرر ان يخدع الشخص الآخر. (لاحظ انني كلما جـعلت هذه الاسـبـاب اكـثر تجسيداً، صار هذا المشهد أكثر خـيـالاً) يـقـول ان السماء تمطر، في حين انها لا تمطر، ويخدع الآخـر

بقبـول هذه الفكرة. لقـد ولد خيالاً حقيقياً من خلق سياقين، غير ان زميله الذي رضي بهذه الصيـاغـة، لم يعـرف سوى سياق واحد فقط. ولهذا السـبب فما من خـيـال لديه. ولانها (لاحظ كيف ان تغير الضمير إلى ضمير مؤنث يضفي على مشهد هذين الشخصين صفة تخيلية) تقبل بترجمة الظاهري إلى لغـوي خـالص بوصـفـهـا ترجمة شفافة ومرجعية، فـانها لا تميـز بين الخـيال والكذب فيما قاله. بالطبع كلاهما بالنسبة اليه خـيـال وكـذب، اي خـيـال يقـدم نفسه كحقيقة وفي نيته الخداع، أما بـالـنسـبـة الينا نحن الذي نختلس النظر ونسترق السـمع الى المشـهـد ونتـعـرف على هذا الشيء كله كـسياق توضيحي مصطنع، فان المشهد خيالي الى حد بعيد، برغم وظيفته في هذا الخطاب اللاخيالي.

كذلك لو ان الشخص الذي يحدق خارج النافذة يخطىء في ادراك الظاهرة الخـارجـيـة، فـيقول أنها مطر يتساقط، وليس في نيته الكذب، فـان هذا القـول ليس خـيـالاً عند المتكلم. لكنه قـد يبـدو كذلك عند مـسـتـمـعه ربما تتحقق من صحة هذا القول. وسيكون الدافع الطبيعي لدى المسـتـعـمـة هو التساؤل ما اذا كان يجب عزو التعارض النصي الى الكذب أم الى الخطأ، ويتطلب منها هذا التساؤل ان تتخيل لكي تصل إلى قـرار. ويـكون الامـر كـذلك لان كل تحـديد أو تجـسـيـد للدوافع الانسـانيـة هو تقـديم سـيـاق غير مـتوفر ، وغائب ، وفيما وراء الادراك المباشر.

لقـد كنا مـهـتـمين حـتى الآن بما هو أدبي في حـده الادنى. ومن الواضح ان اشـيـاء كالتعليق الساخر عن الطقس لا يحتمل ان يحفظ في حـوليـات الادب، غير أن هذه الاشياء تنظر الى بنى ادبية اكثر تعقيداً.

ان ازدواج السياقات هو البداية لذلك النوع من الادبية التي تميز الخيال القصصي. وهذا الازدواج يفسح المجال لاثار ادبية اخرى تعتمد على الخصائص المتقابلة بين السياقين تثيرهما رسالة معينة. ويمكن ان نجد التعدد في السياقات multicontextuality هذا يعمل، بتعقيد مذهل غالباً، على مستوى خطاب ليس ببعيد جداً عن النقاش حول الطقس. واقترح ايضاح هذا باقتضاب من خلال تأمل العناصر الادبية في بعض الملصقات على خلفية السيارات التي كانت بارزة في حوارنا (السياري) قبل سنوات.

خذ مثلاً ملصقاً لا يقول سوى كلمة واحدة هي «سلام». ان اعراف الالصاق تمكننا من تأويل هذا كقضية معناها: سائق هذه السيارة مع السلام. ولو حدث ان ساق السائق السيارة على نحو عدائي وعنيف، فان التعارض بين الرسالة اللغوية المقصودة والاشارات السلوكية يضحكنا. فنحن، مشاهدي هذا المشهد، قد نضع السياق المقصود لرسالة الملصق (وهو موقف سياسي من الحرب أو العنف) مع الايحاء غير المقصود لسلوكه في سياق جديد من عندنا. وقد نتخيل عقلياً هذا الموقف مخترعين شخصية تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر. . الخ. غير أن اداءنا هو الأدبي هنا، وليس اداء صاحب الملصق أو مؤلفه.

خذ مثلاً آخر يتم فيه تجاهل سلوك صاحب السيارة التي يثبت عليها الملصق. تخيل ملصقاً يقول «السلام»، ويحمل صورة حمامة. ترمز الحمامة هنا إلى السلام، باحالة ثقافية الى نصوص انجيلية وغيرها في الأساس. يضيف الملصق هذه السياقات الانجيلية الى الكلمة لكي

يـقـويـهـا، وربما يذكـرنا بأمير السـلام (أي المسـيح) وغير ذلك. وحين نحشد كل هذه السياقات الثقافية لخلق سياق ظاهري، هو فعل الحرب والـعنف، نؤدي مـرة اخـرى فـعـلاً ادبيـاً في حـده الادنى. وهنا يكون لواقـعـيـة الموقف السـياسي الذي يجب ادراك الاشارة كنقيض له، اثرها القـوي على تأويلنا. وقـد كان لملصق «السلام» سياق اكثر تجسيداً عند الامـريكيين خلال حرب فيتنام مما له في وقت كتابة هذه السطور.

افترض الآن وجـود ملصق سـيـارة خلفي يقـول: «افعلوا الحب لا الحرب make love not war» يتطلب منا هذا ان نسـتـحضر شـيئاً مجسـداً جـداً، هو فعل الحب الجسدي، في تضاد مع شيء آخر ظاهري ايضاً، ولكنه أقل تجسـيـداً. فـعل الحب شيء محدد جداً أما فعل الحرب فهو القـيـام بأي عـدد من الاشـيـاء الممكنة التي لا تشـخصها هذه الرسالة بالتـحـديد. غير ان السـيـاق الخـاص بفـعل الحب، والسـيـاق العـام بالنزاعـات المسلحـة يلتـقـيـان في اذهاننا الى حـد مـا، ويعززهما شكل الرسـالة التي يغطي فـيـهـا الفـعل نفـسه اسمين منفصلين. زيادة على ذلك، يجعل هذا الشيء بوصفه كلاً من ذلك التجريد الاصلي «السلام» تجسيداً بارجاعه الى شكل معين من أشكال الحب الجسدي.

لقد شاهدت نسخة من ذلك الملصق تضيف علامة بصرية. اثنان من الكركـدن يتـسـافـدان. هذه الاضـافـة لسياق آخر تضيف للطرفة ولأدبيـة الرسـالة بعـداً آخـر. فـاظهـار مثل هذين الحيوانين (الحربيين) بوضـوح اثناء تأديتـهـما للمـثـيل المدوي لفعل الحب بين انسانين يذكرنا بطريقـة مـعـقدة جداً بارتباطنا بالحيوانات الاخرى واختلافنا عنها، وقد يذكـرنا بـ «مـارس» المحـارب وهو يتـودد الى «فـينوس» وعليه درعه، أو

قـد يجعلنا نتـسـاءل هل تطورنا نحن بني الانسان عن بقية الحيوانات في قـدرتنا على الحب، كما تطورنا في قـوتنا العـسكرية. كل هذه التأمـلات هي ركن من اركـان كـفـاءتنا الادبية كمؤولين، غير أن النص هو الذي يشـجـعنا عليـهـا فـيـوحـد الكلمات بالصور، ليشير الى سياقات متنوعة جداً في عالمنا الثقافي المشفر سيميائياً. وينبغي ان نلاحظ هنا ان اللعب السـيـمـيـائي الخـالص بالسياق يجعل الملصق اكثر جمالاً واثارة في ذاته، واقـل اعـتـماداً على أي سـيـاق اجـتـماعي ـ سـيـاسي من اشـارة السـلام البسيطة، التي تحتاج الى حرب كسياق لتحقيق وظيفتها السيميائية.

خـذ ملصقاً آخر يقول: (افعلوا الحب لا الأطفال) Make Love Not Babies. قد يكون هذا الملصق اكثر الملصقات التي تأملناها أدبية. فهو يحل محل بعض الاشـارات ذات السياق الواحد monocontextual مثل «نمو السكان الصفري» أو «حاربوا زيادة السكان»، ويجعل من هذه الافكار المجـردة افكاراً مجسدة، لكنه يلمح بطريقة سيميائية خالصة الى الاشارة الاسـبق زمناً (افـعلوا الحب لا الحـرب). اي ان هنا سـياقاً سيميائياً في جـوهره ـ وهو في هذه الحالة لغوي ـ في حين ان السياق الاخر ظاهري في جوهره يخاطب قـضـيـة زيادة السكان. ومـرة اخـرى يستفيد فاعل الاشارة (maker) من ميل العالم الناطق بالانجليزية الى فعل (to make) كل مـاهو تحت الشـمس وتناوله، ليـسـمح لهذا الفعل بان يعمل بمفعولين مختلفين. لكنه بالنسـبـة الى اولئك القـراء الذين يعرفون الاشارة السابقة (افـعلوا الحب لا الحـرب) قـد قـام بشيء خـاص، لقد اعد لهم فخاً: مـفـاجأة من ذلك النوع الذي جـعله سـتـانلي فـيش شـهيراً في (مفاجأ بـالخـطـيئة) و (الـصـنـائع التي تستـهلك ذاتها). ربما لا يكون قـارىء الاشـارة بمـعناها المناهض للحـرب وقـارىء الاشـارة بمـعناها المناهض

للانجاب شخصاً واحداً، وحتى لو اتخذ شخص ما هذين الموقفين معاً فان التغير في آخر كلمة من الاشارة الثانية، من «الحرب» (war) الى «الاطفال» (Babies) يأتي بمثابة صدمة. فحيث اخذت الاشارة الاولى الحب والحرب، وهما نقيضان طبيعيان، وجمعت بينهما، تجمع هذه الإشارة بين الشبقية والحمل اللذين يرتبطان ارتباطاً حمياً. أننا نحمل مشكلة زيادة السكان التي هي مشكله ظاهرية، ولكنها عمومية ومجردة في الغالب، إلى بيوتنا وأسرة نومنا. ويوحي التعبير بسياق آخر، هو السياق اللاهوتي الذي كان يصر في موروثنا على أن الخلق الأول هو المسوغ الوحيد لفعل الحب.

قد يلجأ القارىء الذي لديه كفاءة أدبية إلى ابتداع المقابل الكنسي، الملصق الذي ينصحنا بـ (فعل الاطفال وليس الحب) (Make Babies Not Love). وسيكون ذلك بالطبع امراً مضحكاً، مادامت الكنيسة تعترف بانها ليس لديها ما تعترض به على فعل الحب. ولا يمكن قلب الاشارة موضوع الحديث. ويحق التساؤل عما اذا كنت هنا مؤولاً كفءاً أكثر مما يجب الى درجة انني ذهبت الى اكثر مما يجب من سياقات في قراءة هذه الرسالة.

هذه نقطة اساسية، وقد تساعد على تحديد مكانة التأويل السيميائي بين المناهج التأويلية الاخرى. واود ان اقول ان هذا الملصق، على تواضعه، هو مثال لما يسميه امبرتوايكو «العمل المفتوح» (انظر كتابه: دور القارىء). فاذا سلمنا بأن العمل المفتوح يفضي بمسألة بلاغية نيابة عن ايديولوجيا معينة (ستحوله اذا وجدت الى عمل «مغلق») فانه يعلو ايضاً بهذه الوظيفة الاقناعية حينما يسمح

// بالتأويل المتسع الذي يوجه نصه اللفظي، وان لم يحدده // وكمؤولين سيميائيين لسنا احراراً في صنع المعنى، بل احرار في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق كلمات النص، أي اننا لا نستطيع ان نضفي أي معنى نشاء على النص، بل اننا نستطيع ان نضفي عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية. وفوق كل شيء يمكننا ان نولد المعنى بوضع هذا النص بين نصوص اخرى فعلية ومحتملة يمكن ربطه بها.

حتى الآن، كنا نتأمل في حركية الادبية في مواقف صغرى، مستوى واحد فقط تتم ازاحته من الخطاب الاعتيادي، ولا تعد الأفعال الاتصالية أدباً في العادة. وعند هذه النقطة سيكون من الضروري الانتقال الى النهاية الاخرى من الطيف اللغوي ـ لتشفير أهم عناصر الأدبية، باقتضاب، وربطها أن امكن، بما يعرف تقليداً على انه اهم اشكال الادب. وتساعد القائمة التالية على تنظيم الأشياء:

١ ـ ازدواجية المرسل ـ تأدية الدور ، التمثيل

٢ ـ ازدواجية المتلقي ـ الاختلاس، الاستراق

٣ ـ ازدواجية الرسالة ـ العتمة، الغموض

٤ ـ ازدواجية السياق ـ الالماح، الخيال

٥ ـ ازدواجية القناة ـ الترجمة، الخيال

٦ ـ ازدواجية الشفرة ـ متضمنة في كل ما ذكر اعلاه

إن أشكال الخطاب التي نميزها في انتظام بأنها أدب وهي المسرحية والقصيدة والقصة ـ تهيمن عليها الاعراف المدرجة هنا. المسرح هو الميدان المبني بناءً خاصاً لتسهيل تأدية الدور عند الممثلين، والاختلاس/ الاستراق عند المشاهدين. وتهيمن على القصيدة آثار صوتية واستراتيجيات لغوية تثير فينا الاحساس بالرسالة على أنها شيء فريد متميز. والقصة وصف مواقف وقص احداث لا تقدم لنا، بل يخلقها الخطاب كلها، متطلباً منا ان نتخيل ونتجاوب عاطفياً مع احداث لا نستطيع الدخول اليها اشخاصاً، برغم اننا قد نربط بينها وبين تجاربنا الشخصية.

تحتمل هذه النقطة بعض التوسع، مادامت تمس السؤال المفتاح في كيفية امكان الربط أو عدم الربط بين الانظمة السيميائية والعالم الظاهري أو التجريبي. والقضية التي اقدمها هنا هي أن سياقاً واحداً، متكوناً من معطيات حسية وتجريبية يشترك به المؤلف والجمهور، انما يستحضره دائماً سياق خيالي أو محاكاتي، سواء أكان واقعياً أو وهمياً ويقدم هذا السياق «الواقعي» الخلفية لما ندركه ونقيس به اي سياق خيالي أو تجريبي زائف يقدم لنا. وعند هذه النقطة يجب ان نتأمل في وجهة النظر القائلة بأن السياق «الواقعي» هو ايضاً خيال، مادام يعتمد على تجربة ماضية لم يعد الى توفرها من سبيل. وهذه النظرة صحيحة الى حد ما. اذ يجب ان نميز بين ما نتذكره من التجربة وبين التجربة ذاتها. وهكذا يجب التمييز بين ذكرياتنا عن تجربة حقيقية، وبين كل الافكار التي يمكن ان نحصل عليها عن اشياء لم يسبق لنا ان جربناها من خلال ادراكاتنا الحسية. وحين تشجب الذكرى، تفقد الاحداث التي نتذكرها واقعها. ولكن هذا لا يعني انه لا يمكن توليد الخيال،

حتى نحاول ان نعيد تشكيل هذه الاحداث المتلاشية. فالعبور من التجربة الواقعية الى الماضي ليس خيالاً في ذاته، بل ان جميع محاولات اعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط. والخيال ليس ما يضيع، بل ما يتشكل. وتنصرف ذكرياتنا الى احداث اقتربنا منها اشخاصاً ذات مرة، مع نزوع للتأثير عليها من خلال حضورنا في الزمن الذي حصلت فيه. اما في سياق التجربة الزائفة للاحداث المتشكلة، فلسنا حاضرين باشخاصنا أبداً.

قد نشاهد اداء لمسرحية «هاملت»، لكننا لا نستطيع الدخول فيها أو تحويرها كخيال على الاطلاق. يمكننا ان نقاطع الممثلين، لكننا لن نستطيع التأثير على الشخصيات، التي لا نزيد لديها واقعية عن وجود والد «هاملت» أو مهرج الملك. لا نستطيع أكل الخوخ المرسوم، ولا شم الزهور، ولا فعل اي شيء للحيلولة دون وقوع الفعل المرعب. فهذه علامات الخيال أو الوهم، بحيث لا يزيد وجودنا في العالم المجسد عن مشاهدين شبحيين. ان العالم الذي يخلقه الخيال، إذن، سواء أكان قصة أم مسرحية، أم قصيدة هو سياق ندركه، وأكاد اقول، نخلقه حول الرسالة التي توجه افكارنا. ولكن وراء هذا العالم، أو حوله، يكمن العالم الظاهري الذي تتردد فيه اصداء الاحداث الخيالية . وما تعرفه من تجربة الحب واللهفة ، من الوداد والكره ، من المتعة والألم ، نحشده في الاحداث الخيالية ـ بالضرورة لاننا نريد لكل نص ان يكون نصنا نحن. ويتضح ما نجده في الخيال ليكون عالمنا الظاهري، ويساعدنا في اضفاء المعنى والقيمة والاهمية على الأحداث والمواقف المنفردة التي تواجهنا في الحياة.

ويصر كثير من الخيالات والقصص، بالطبع، على ان سياقها ليس بخيالي، وانها تتحدث الينا مباشرة عن اشياء حولنا. وتدعي خيالات غيرها ان سياقها يكتنز بالخيال والتخيل، وان عالمنا الواقعي لم يصل الى عوالمها الخيالية بيد التلوث. وكلاهما بالطبع على خطأ. فعالمنا وحياتنا ومعرفتنا التي اكتسبناها مما اتاحت لنا حواسنا ان ندركه، شيء معنا دائماً، ونحن نعرف من تجاربنا الحسية ما يماثل أجمل الآنسات، واقسى الغيلان، واشجع الابطال في وادي الجن (fairy land) ويقوم جزء كبير من كفاءتنا على قدرتنا في الربط بين عالمي الخيال والتجربة. ويصر كثير من أدبنا تماماً على هذا الربط نفسه.

حين يسمح كاتب ما بان يسمى كتابه «وينزبيرغ، أوهايو» مثلاً، فان هذا العنوان يسمي معاً مدينة خيالية وولاية واقعية [من الولايات المتحدة] مدعياً ان هذا محض خيال. نعم، لكن له سياقاً واقعياً ايضاً. وحين يسمي كاتب كتابه «أهالي دبلن»، ويضفي اسماء خيالية على شخصياته التي تعيش في اسماء مدينة واقعية، فانه لا يطلب منا ان نستعمل الخيال كصنعة محض، بل كمعلومات عن الطريقة التي يتصرف بها أناس حقيقيون في مكان واقعي. ولا ينبغي ان نرى في هذا تدنيساً مأسوفاً عليه لفن جميل من نوع آخر، بل يجب ان نرى فيه توكيداً قوياً للوظيفة المعرفية للادب، التي هي جزء اساسي فيه. فالسياق الواقعي حاضر دائماً، ولا يمحوه السياق الخيالي، بل يحمل بعض جوانبه الى بؤرة ما من تفحصنا. وكل حكايات الجنيات تروي لنا شيئاً عن الواقع.

يولد كل من المسرحيات والقصص سياقات خيالية ، كما قلت ،

غير ان الاداء أو التـمـثـيل (سواء أكان لمسرحية خاصة، أم لقصة معدة دراميـاً لمناسـبـة مـا) يغير الطريقـة التي يتم بها توليـد السياق الخيالي. (كـذلك الامـر، بالطبع، بالنسـبـة الى السـينما، غير ان تشـفير الافلام الخـيـالية يحتاج الى معالجة مستقلة). وتقلل الصياغة الدرامية التي يقوم بهـا الممـثلون للمـواقف الخـيـاليـة من الحـاجـة الى التـخـيل القـصصي (fictionalizing) الذي يقـوم به مؤول أو قارىء واحد، ما دام يحول بعض العبء التأويلي الى المنتج والممثلين، في حين يتيح لكل مشاهد أن يغمر تأويله أو تأويلهـا في الاسـتـجـابة الجـمـعـية للجمهور. وينقسم عبء الادبيـة في المسرحـية الحية الى عدد من الجوانب الاتصالية، ولكنه يهيمن عليـه موقف التمثيل والاداء نفسه.

ويمكـن اداء القـصائد وتمثيلها ايضاً، وهي تولد بالتأكيد سياقات خـيـالـيـة، ولكن لابد من البـحث عن السـمـة المهـيـمنة على التأليف الشـعـري على مـسـتـوى الرسـالة نفـسـهـا، حيث تكشف عن نفسها الستراتيـجيات اللغوية مثل النظم، والتصوير المجازي وغير ذلك. وكما تكون القـصـائد خـيـاليـة باسـتـمرار، تستعمل المسرحيات والقصص، بانتظام، مـصـادر الشـعـر اللغـوية. وتثـري كل هذه الاشكال الثـلاثة بانتظام مـرجـعـهـا السـيـاقي بالاشارة الى أفعال اتصالية اخرى بوساطة التـضـمين، والالماح، والمحـاكـاة السـاخرة، ومختلف الطرق الممكنة لتـوليـد سـيـاق سـيـمـيـائي وتناصي بكل معنى الكلمة. وأهم الأعمال الادبيـة هي تعليـقات على شكلها الخاص، وعلى الموروث أو الموروثات النوعـيـة التي تسـتـمـد وجـودها منها. لابد ان تتضمن دراسة الادب، إذن، دراسـة العـمليـة الاتصـاليـة بشكل عام ـ أو السيمياء ـ ولا سيما تطور الشـفرات الفرعية (subcodes) الـتـي تضـفي الأشكال على مختلف

الأنواع التي تطورت في مجرى التـاريخ الأدبي.

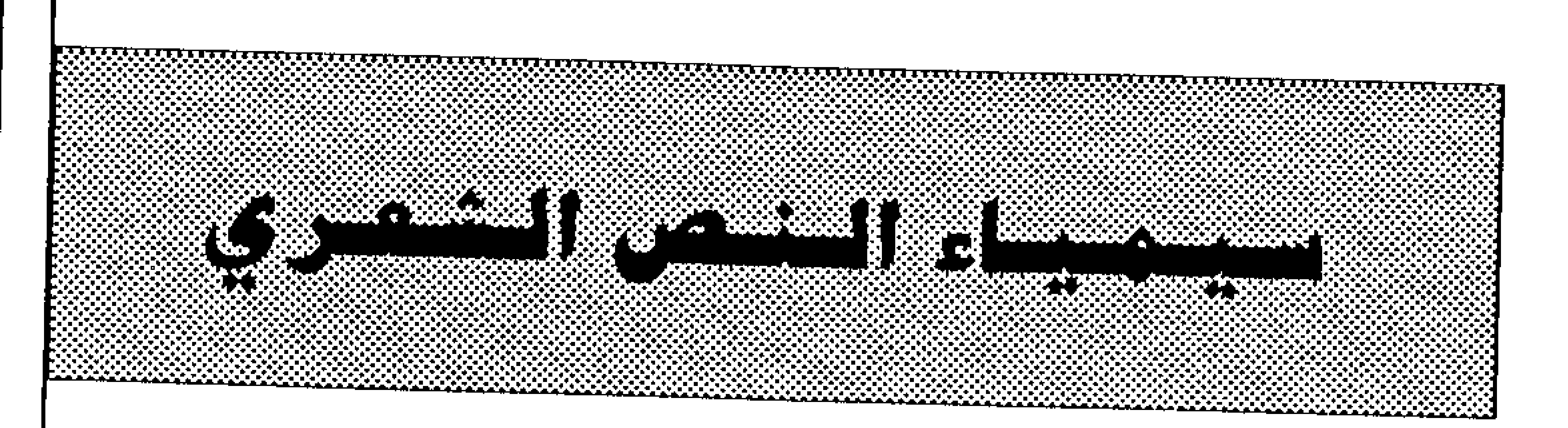
وكما بينت، فإن الاشكال التي نميـز فـيها الأدب بمنتهى اليسر - أعني المسرحـية والقصيدة والقصة - برغم انها تستثمر المصادر الإتصالية التي تحـدد شـفـراتها وسماتها الخـاصـة، فإنها تسـتعير بحرية من تشفير أشكال أخـرى. كل «شكل» هو مجرد نظام تشـفير (codification) لبعض الإجـراءات الاتصـاليـة التي ثبت تأثيرها على مـر الزمن. صحيح ايضاً ان بـعـض الاشكال الاقل ادبيـة غـالبـاً مـا ترجع الى شـفـرات الادب لأسـبـاب خـاصـة بها. وكـثيراً مـا تثير المقالة نقاشاً بخصوص منزلتها: هل المقـالات أدب، أم ليـست أدباً؟ الجـواب، فـيما يبـدو لي، بسيط. المقـالات ليـست ادبية بالضرورة، بل تصير ادبية بقدر ما تتبنى السمات المهـيـمنة في اي من اشكال الادب الـثلاثة الرئيـسـية. وكلما زاد الالماح والتـخـيـيل القـصصي في المقال، زاد تبني المؤلف لدور، أو اقتراحه دوراً على القـارىء. وكلما زاد رنين اللغـة وتصويرها المجازي، صارت المقالة (أو الرسالة، أو الصلاة، أو الكلام الخ) اكثر أدبية.

واخـيراً يجـب ان يـتـضـح انـه لا يـنـبـغي الخلط بين الادبيـة وبين القـيمة. كل المسرحيات ادبية، لكن ليست كلها قيمة على السواء. وقد تـتعلق أسباب تقييمنا لمسرحية ما بوظيفتها، أو بشكلها. وإذ ان العمل الأدبي يشير الى تجـربتنا ككائنات انسانية حية، فقد نقيمه استناداً الى ما ندعـوه (حـقـيقته) أو (صوابه)، وهي ليست خاصية شكلية، بل قضية مطابقـة بين الرسـالة وسـيـاقـهـا الوجـودي. وهذا مـا يفتح الباب على مصراعـيـه لحوار واسع يتعذر تناوله هنا. ويكفي ان نلاحظ ان التشفير الادبي للخطاب ستراتيـجيـاً شكلية، ووسيلة بناء تمكن مؤلف الخطاب

من ايصال بعض انواع المعنى. قد نقيم، بالطبع، بعض الاقوال الادبية استناداً إلى روعتها الشكلية في الاساس، ولكننا ايضاً قد نقيم اقوالاً ادبية استناداً إلى البصيرة التي توفرها لنا عن بعض جوانب الوجود، وقد يكون من الحماقة الادعاء ان الأمر كذلك، لمجرد إنه لا ينسجم مع التشفير الشكلي.

يعني هذا، بالطبع، ان طالب النصوص الأدبية ومعلمها ينبغي ان يكون لديه شيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف، اذا اراد أو ارادت الاقتراب من الفهم الكامل للنصوص، بل حتى شيء من الشخص العادي. ويفترض كثير من الاعمال الادبية التجربة الحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيه المؤلف والقارىء. وترفض بعض الأعمال ان تنفتح لنا حتى ننضج بما فيه الكفاية. وتنغلق علينا أعمال أخرى حين نفقد قدرة الوصول الى السياقات نتيجة الكبر أو النسيان. ولا يمكن ان توجد دراسة ادبية بوصفها دراسة شكلية خالصة. وكل محاولات اختزال الدراسة الادبية الى هذا المستوى فقط مضللة، ان لم تكن ضارة. وبقدر ما تصر الدراسات السيميائية على ان الاتصال هو قضية انظمة شكلية خالصة، فقد تكون مضللة ايضاً، ان لم تكن ضارة. ويزعم كثير من السيميائيين ان معنى الاشارة أو الكلمة هو محض وظيفة لمكانتها في نظام تبادلي، واستعمالها في موقف تتابعي. غير انني اود ان اقول ان المعنى وظيفة التجربة الانسانية أيضاً. وستبدو الكلمات عند من جربوا اموراً مثل الزواج أو الثكل تدل على اشياء مختلفة عما تدل عليه عند من لم يجربوهما. ويعتمد كثير من الأدب على محاولات توليد معادلات سيميائية لتجارب يبدو انها تفند الازدواجية في إشارات محضة.

والآن ، وقد اجريت التصحيح الضروري على الصور المتطرفة من النظرية الشكلانية والبنيوية، لابد ان اختمه باعادة تأكيد موقفي الخاص كدارس للسيمياء الأدبية. ولقد كانت خلاصة ما دعوت اليه هنا ، هو الكشف عن الطريقة التي تكون بها الخصائص الشكلية للادب نتيجة لعملية تضاعف وتعقد السمات الاعتيادية للاتصال الانساني. ويجب ان تقوم هذه الفعالية على أساس المتعة المتأصلة في العمليات السيميائية نفسها - في قدرتها على توليد وايصال المعنى - الذي هو ركن لا غنى عنه في الوجود الانساني. وعبء الاشكال الأضافية في التشفير على اللغة لكي تولد نصوصاً أدبية فيه عنصر قوي من العبث أو اللعب، وقدر اكبر من المثاقفة الإنسانية. والمضي إلى ما وراء الضروري نموذجي في العالم، كما في الفن. وان المهارات التي تتضمنها عملية خلق وتأويل البنى الادبية البالغة التعقيد التي افرزتها ثقافتنا في العصر الحاضر، ذات رتبة عالية، وتتطلب تدريباً يتجاوز مجرد الكفاءة اللغوية لتطويرها وتكمن وظيفة سيمياء الادب في قدرتها على اضاءة هذا التدريب، وتقديم العون في التركيز على المهارات الاتصالية المطلوبة لاكمالها. وتكمن قيمة هذا التدريب الادبي بالنسبة الى ثقافتنا كلها في ان الناس المتدربين على هذا الضبط السيميائي في الدراسة الادبية قد يستعملون هم انفسهم وسائلنا الاتصالية لتوليد الأفكار التي نحتاجها للابقاء على ثقافتنا حية وتعمل في زمن من المؤكد انه سيحملنا الى نقطة اندلاع اللازمة .



سيمياء النص الشعري



لنبتدىء بأقصر النصوص الشعرية في اللغة الانجليزية، اعني «مرثية» ل. و. س. مرون (W.C.Merwin) .

« مرثية »

سأعرضها على من

(ELEGY)

(Who Would I show it to)

بيت واحد ، وجملة واحدة غير منقوطة ، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها - فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً ان يخلقا قصيدة بمفردهما. واذا اعطي «القارىء» العنوان والنص فانه سيُستحث على خلق القصيدة. لن يكون مجبراً بالطبع، غير أن الممكنات المتاحة له لا توفر له اكثر من هذا. (انني استعمل ضمير المذكر للقارىء هنا، لا لأن جميع القراء ذكور، بل لأنني، ولأن قارئي المفترض ليس مجرد إنشاء خالص، بل نسخة مثالية مني شخصياً).

كيف نستخلص القصيدة من نص كهذا؟

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليهما: العنوان والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد. وليس البيت عامياً فقط، بل انه نثري لا تزيد اية كلمة من كلماته عن مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهو بيت يتفق جميع ناطقي الانجليزية على قوله. وبمعنى من المعاني فهو مفهوم تماماً، لكنه بمعنى آخر معتم وغامض. فضمائره الثلاثة . . .

(من ـ أنا ـ ها) Who - I - It تثير مشكلة المرجع. وصيغة الفعل الشرطية- اعرض Would .. show to تثير مشكلة المقام. ولا تتوفر في السياق المعلومات التي يتطلبها جعل الجملة البسيطة ذلت معنى ومفهومة. ولابد للقارىء من توفيرها.

لكي يجعل القارىء من هذا النص قصيدة ينبغي له أن لا يكون ملماً بالانجليزية فقط، بل ان يكون ملماً بالشفرة الشعرية ايضاً، شفرة الرثاء الجنائزي كما مارسته اللغة الانجليزية ابتداء من عصر النهضة حتى الوقت الحاضر. ان «الكلمات المكتوبة على الصفحة» لا تشكل «عملاً» شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته. بل تشكل «نصاً» أو مخططاً أو اطاراً عاماً لا يكتمل الا بمشاركة فعالة من قارىء مطلع على نوع المعلومات الصحيحة. وفي هذه الحالة فان قسماً من المعلومات ينطوي على معرفة شخصية بالموروث الرثائي من حيث اجراءاته، ووسائله وافتراضاته، وقيمه. ولابد للقارىء ان يعرف اعمالاً مثل (لسيداس) و (ادونيس) لـ (شيلي) و (في الذكرى) لـ (تنسون) و (حين يتفتح الليلك في الخارج) لـ (وتمان)، و (رفض النواح على موت صبي احتراقاً في لندن) لـ «توماس» . . . الخ. من اجل قراءة هذه القصيدة قراءة حقة. وفي الواقع يمكن القول انه كلما وضع المرء نصب عينيه مراثي اكثر في حالة قراءة قصيدة رثاء، ازداد جمال القصيدة المقروءة وغناها، بل قد اذهب ابعد من ذلك، فاقول: ان معرفة الموروث النقدي لاعتراضات الدكتور جونسن على قصيدة (ليسداس) مثلاً أو نقد وورد زورث للغة الشعرية تغني قراءة المرء لهذه القصيدة. فالقصيدة بالطبع هي نوع من الرثاء المضاد للرثاء، أي انها ليست مجرد رفض للنواح بل رفض كتابة قصيدة طنانة، بليغة بكائية، راضية،

مـرضية (وبكلمة واحدة؛ رثائية) على الاطلاق.

فـعل قـراءة القـصيدة، اذن، ينطوي على معرفة خاصة بموروثها وينطوي ايضـاً على مـهـارة تأويليـة خاصة. واشكال القصيدة القصيرة المكتـوبة كما طورتها اللغـة الانجليـزية عبر القرون القليلة الماضية يمكن اعـتـبـارها صـيغ محاكـاة مـضـغـوطة أو مقتطعة أو منتزعة لصيغ لفظية اخـرى ، ولاسـيما المـسرحـيـة ، والقـصـة ، والخطبـة العـامـة والمقـالة الشـخـصـيـة. ويسـتـعصي الخوض في اسباب ذلك هنا، لكن الحقيقة سـتكون مـاثلة لكل من يتأمل هذه القـضـيـة. فالقصائد القصيرة التي نكتـبـهـا هي في الاغلب نسخ اجماليـة مختصرة لما يمكن اعتبارها بسهولة نصـوصـاً تأمليـة أو خطابيـة أو سردية أو دراميـة. وهي غالباً ما تكون تـولـيـفـاً مـن انماط الخـطـاب هذه ومن غيرها. فـالمونولوج الدرامي كما طوره روبرت براوننغ يشـبـه كلمـة لاحـدى الشـخـصـيات في مسرحية (برغم انه اطول من مـعظم كلمات الشـخـصيات). غير ان علينا لكي «نقـرأ» مـثل هذا المونولوج ان نتـصـور حـالة أو مقاما أو سياقا أو غير ذلك. فـالمونولوج الدرامي «يشـبـه» المسرحـيـة لكنه يقدم من المعلومات أقل مما تقـدمـه المسرحية، فارضاً علينا ان نستخلص هذه المعلومات من حل شـفـرات المونولوج نفـسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفي. وتعمل اكثر القصائد القصيرة بهذه الطريقة فهي تفرض كلا من المعرفة الخاصة والمهـارة الخاصة لكي تكون «مقروءة».

لكي نفـهـم «المرثيـة» يجب ان نسـتـجمع السياق من المفاتيح التي يزودنا بها النص. فـضـمير الغـائب (ها ـ It) في «سأعـرضها على من»

يعـود بالطبع على المرثية نفسها. أما ضمير المتكلم (أنا ـ I) فهو الكاتب الضـمني للمـرثيـة، ويعود (من ـ Who) على جمهـور القـصـيدة. لكن العـبارة الفعلية «سأعرض على» تشير الى وضعية مخالفة لذلك. على من سأعـرضـهـا اذا ما كتبتها؟ وهذا يعني بالمقابل ان شاعر الرثاء الضمني يضع في حسبانه شخصاً واحد يعلو تقييمه على تقييم الجمهور الضمني الذي تتـوجـه اليـه القصيدة، ويعني ايضاً ان موت هذا الشخص بعينه هو مـا تصـوره القـصـيـدة. ويرى الشـاعـر انه لو مات هذا الشخص فـسـوف يمـوت اسـتلهامه. فحين لن يكون هناك من يكتب لاجله لن تولد قـصـيـدة. وهذه القـصيدة ليست فقط «رفضاً للنواح» مثل قصيدة ديلان تومـاس، بل انها رفض للرثاء ايضـاً. ان الموروث الرثائي بكامله ينصرف اخيراً عن النواح الى القـبـول والاحـيـاء والتجديد، اي انه يعود لشـؤون الحـيـاة، مـرمـوزا اليهاهنا بفعل كتابة القصيدة نفسها. والحياة تبـقى على مـاهي عليـه، فـهناك جمهور، والشخص المرثي سيعيش عبر انجـازاته واثاره ومخلفـاته، بل انه (وليس ذلك باضـعف الايمان) يعـيش في قـصـيـدة الرثاء نفـسها. أن مرون يرفض هذا كله. فلو انني كتبت قـصـيـدة رثاء لـ (س) وهو شـخص اعـتـدت ان اكـتب له دائماً، فلن يسـتطيع (س) ان يبـقى حـيـا ليـقرأها، ولذلك فلا داعي لكتابة مرثية للشـخص الوحـيـد في حـيـاتي الذي يستحق المرثية بحق. وبالتالي فلا داعي لكتـابة المرثية اصلاً. واخيراً فان هذه القصيدة المسماة «مرثية» هي ليست مرثية بالطبع.

أتراني أتكلف التأويل؟

لو انك ذهبت في الاتجـاه الصـحيح فلن يكون هناك تكلف. كل

المراثي المكتوبة منذ البدء تثري فهمنا لهذه القصيدة. وكل تشعبات المقام التي يمكن تطويرها من استشفاف لمحات هذا البيت الواحد هي ايضاً مرتبطة به. لا ريب ان المرء يصل في اي سطر الى نقطة يتناقض فيها التأويل، غير ان نقطة الصفر تبقى بعيدة عنه بغير حدود. ولو أمعنا النظر سيميائياً، لوجدنا ان الجوانب المهمة في هذا التمرين التأويلي الصغير هي الآتية :

١ ـ لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا ان نعرف موروثها النوعي (اي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص architext وعدداً من نماذج ذلك النوع.

٢ ـ لابد ان نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.

ويشير هذان الجانبان، اذا جمعنا بينهما، الى المقدمة الكبرى في اية دراسة سيميائية للشعر، وهي ان القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارىء ماهر قادر على تأويله.

أن النصوص الاخرى ليست بحاجة الى ان تكون اجزاء من موروث اقرته الثقافة «الرفيعة» فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من الموروث الشعبي، كما ستوضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد «مرون» عنوانها «حين تنتهي الحرب» :

حين تنتهي الحرب

سنتباهى بالطبع ان الهواء

سيطيب للتنفس اخيرا

والماء سيروق لسمك السلمون

وسيهاجر صمت السموات اكثر اكتمالا

سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها

وسنعرف من نحن

وسنتطوع جميعاً مرة أخرى

هذه قصيدة من قصائد الستينات. وقد يفسرها المرء بالاحالة الى حرب «فيتنام» غير ان هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سمات تأويلها. بل ان ما يكتسب اهمية اكبر بكثير فيما يخص طريقة توصيل المعلومات فيها، هي اغنية شعبية كان يتغنى بها الجنود والبحارة في حروب عديدة (وقد غنيتها بنفسي في عدة موانىء؛بدءاًمن ميناء «نيوبورت» في «رواد ايلند» حتى ميناء «يوكوسوكا» في اليابان خلال العمليات البوليسية [الامريكية] في كوريا) أملاً بالتسريح من الخدمة العسكرية. وتبدأ على النحو الآتي: «حين تنتهي الحرب سنتطوع جميعاً مرة اخرى» وهذه الازمة تتكرر مراراً ثم تنتهي بـ «نريد بحق الجحيم نريد» و «في جحر خنزير نريد». تعتمد الاغنية الشعبية على لازمة ساخرة بسيطة : «سنتطوع مرة اخرى» تستمر حتى البيت الاخير حيث ترفض العاطفة رفضاً قاطعاً.

لقد اعاد مرون صياغة عاطفة الاغنية الشعبية، قائلاً: لا نعتقد اننا سنتطوع مرة اخرى، لكننا سنفعل مكرهين. من الناحية الشكلية لقد فعل ذلك بانتزاع البيت الاول من الاغنية الشعبية. «حين تنتهي

الحرب سنتطوع جميعاً مرة اخرى» - وصبغ قصيدته بطابعها. فيصير أول بيت في قصيدته (حين تنتهي الحرب) وآخر بيت فيها (سنتطوع جميعاً مرة اخرى) وفيما بين البيتين تكمن المادة التي تجعل من هذا النص قصيدة بالنسبة الى القارىء المعد لقراءتها. ويمكن لهذه المادة ان تعيننا على توضيح بعض مبادىء الخطاب الشعري كما صاغها «ميشال ريفاتير» في كتابه «سيمياء الشعر». ان الكيفية التي تنمو بها القصيدة من الاغنية الشعبية باستخدام النفي negation أو التقديم والتأخير (inversion) هي احدى السمات النمطية في الخطاب الشعري. فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة (intertexts) آخر، أو من قوالب (matrices) يقدمها الموروث المتواتر. وما يطوره مرون في مادته هو ايضاً شعري في جوهره طبقاً لمعايير ريفاتير التي اقبل بها الى حد معقول. ما يفعله مرون بمادة القصيدة النواة هو انتقاله التدريجي من النثري الى الشعري، قبل ان يتراجع الى الخطاب النثري في البيت الاخير الذي غيرت المادة السابقة هيئته الان. ولنتمعن الآن في كيفية عمل القصيدة: «حين تنتهي الحرب/ سنتباهى بالطبع» هذه الجملة نثرية تماماً، اي انها لا تحتوي على اشكالية نحوية، أو تركيبية، أو دلالية بالنسبة الى القارىء (مالم يتوجب على القارىء نفسه ان يفرض على الجملة علامات الوقف ويضعها في مكانها الصحيح). فليس بالجائز لاحساس القارىء بالنحو ان ينصرف الى تأويلها على نحو سلبي، بل ان يتناوله على نحو ايجابي في استخراج القصيدة من النص. أما القرائن النحوية فهي من الوضوح بحيث لا يستعصي وضع علامة نهاية الجملة.

هنا تبرز مشكلة صغيرة، إذ يمكن انهاء الجملة بعد كلمة (نتباهى)، وبذلك أما ان تكون عبارة (بالطبع) نهاية للجملة الاولى أو

بداية للجملة الثانية. وهذه مسألة غير مهمة، غير انها اشعار بورود «تجاوزات نحوية Ungrammaticalities» دالة لاحقة. فكلما واصلنا القراءة واجهتنا فخاخ أو دعوات اخرى لمد حدود التشفير النحوي والدلالي. اذ ما دام النص يفتقر الى علامات التنقيط النثري التقليدي، فان اعراف التنقيط الشعري تزداد الحاحاً. والابيات تبدأ بحروف كبيرة وتنتهي بفراغ. كل بيت هو وحدة منفصلة تشبه جملة منفردة. ومن هنا، وبالرغم من أننا قد نصادف مكاناً نثرياً لوهلة ما في ما بين الأبيات، فنحن مدفوعون ايضاً الى اجراء قراءة تختلف نوعا، مع اختلاف عناصر كل بيت بوصفه وحدة نحوية. ولو اخذنا البيت التالي: «سنتباهى بالطبع ان الهواء سيكون»، بوصفه وحدة نحوية قوية، أو جملة مكتملة مفيدة، لوجدنا ان التوازي بين «سنكون متباهين» و «سيكون الهواء» يسحب هاتين العبارتين اللتين تنطويان على فعل كينونة نحو الازدواج (أو العبارة الجامعة zeugma كما في البلاغة) في الظرف المسند (متباه). لكن كيف سيكون الهواء متباهياً؟ مستحيل! بالتأكيد لا يريدنا الشاعر ان نفكر بهذه الطريقة، ولست اريد ذلك ايضاً. فقد بيّن «رومان جاكوبسن» على نحو مقنع ان التوازي بين مختلف الانماط هو السمة الرئيسة في نحو الشعر. فالعبارة الجامعة الممكنة، باستحالتها الدلالية تقع في البيت الثاني من القصيدة، دون ان تلح على انتباهنا لها. فضلاً عن ذلك فان هناك صيغاً شاذة صارخة يصعب اغفالها.

يسمح لنا النص، عند هذه النقطة، ان نصوغ جملة ثانية بسهولة، حيث نصل الى وقفة كاملة مريحة عند نهاية البيت الثالث (سيطيب الهواء للتنفس اخيراً). ان المشكلة الوحيدة هنا هي الجهد الدلالي

الضئيل الذي يوجب العثور على علة سببية للربط بين طيب الهواء واعتداله وبين نهاية الحرب. وهذا يعني تهديداً لما يسميه ريفايتر: «المحاكاة»، اي قدرتنا على رد الحالة المرجعية الى الاشياء التي يشخصها النص بوضوح. ولو اننا فهمنا ان الهواء سيطيب بمعنى حرفي، فاننا حينئذ نقرأ كلمة (هواء) قراءة محاكاة، اما لو اخذنا الكلمة، من ناحية اخرى، مجازياً، فاننا سننساق من قراءة المحاكاة الى ما يسميه ريفاتير بالقراءة السيميائية وافشال الاستحالة الدلالية للمحاكاة صفة كثيرة الوقوع في النصوص الشعرية، وفي الحالة الحاضرة فان المجازات القريبة مثل (يتنفس الصعداء) تحتل الفضاء الدلالي الذي تحتله عبارة (سيصلح الهواء للتنفس). غير ان الشاعر افضى بالتعبير المدجن وسمح لغرابة الصورة بأن تدرك ثانية. ثم يستمر التأويل بسهولة، حيث تدرك الغرابة بوصفها نوعاً من اللغو، وليس بوصفها رسالة في شفرة اخرى.

وتستولي علينا غرابة التعبير الشعري، تماماً مع البيت الرابع. (الماء سيروق لسمك السلمون). ان الانتقال من الهواء الى الماء مسألة طبيعية، فهما عنصران اوليان كثيراً ما اقترنا في الخطاب الشعري. غير ان العلاقة السببية بين نهاية الحرب واعتدال الهواء يصعب ان تصل الى الماء . قد يقال : حسنا بعد انتهاء الحرب حتى الماء سيطيب مذاقه . ربما ، لكن سمك السلمون في الماء ، وهذا ما لا ينسجم مع هذا التفسير.

ينبغي ان يكون في داخل كل قارىء شعر، قارىء نثر. والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن

افشال التأويلات النثرية. واذا لم يجهد القارىء نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، انه تمكن اعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً. ولاشك ان في ذلك عملاً انتاجياً تعود مكافأته المباشرة على اغناء التأويل نفسه، وتحويل النص الى قصيدة غير ان هناك مكافآت أخريات اعظم لمن يقوم بالتأويل الفردي، إذ انه يكتسب مرونة وطواعية ومهارة لغوية، فضلا عن امتلاكه لشفرات دلالية ونحوية غنيـــة.

وحين يعود صاحب التأويل الى القصيدة فلابد من ان يهتم بسمك السلمون. فقد ظهر بصورة طبيعية في الماء عبر عملية اقتران اليفة هي: الكناية. غير انه لا يناسب الصورة نحوياً ومنطقياً (أو سبباً). فلو كان علينا ان نقرأ البيت بصفته جملة كاملة مكتملة، فان سمك السلمون يجب ان يقرأ (رائقاً) ايضاً مع الماء. وليس هذا بصعب عن طريق المحاكاة وحسب، بل انه مستحيل ايضاً. وعلى صاحب التأويل ان يبدأ عند هذه النقطة بالتساؤل عما إذا لم تكن الاستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها. فالهواء الرائق قريب جدا من الاستعارة الجاهزة سلفاً التي ماتت وتحولت الى تعبير متحجر، وبذلك نتنفس الصعداء بحق في تأويلنا لهذه الاستعارة. اما سمك السلمون الرائق فيجب ان يعطينا وقفة مناسبة. فربما كان بوسعنا ان نحل هذه المشكلة بافتراض وجود شيء قبل سمك السلمون، وبذلك نقفز الى الجملة التالية حيث تنسجم تماماً مع الفعل (يهاجر) خالقين

تركيباً اليفاً قديماً. فسمك السلمون والهجرة متلازمان تلازم سمك السردين والزحام. وبذلك نطمئن الى هذه الاقترانات الاعتيادية.

غير ان النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء. ويجب ان نقدر اي اطمئنان نحصل عليه منها. (سمك السلمون وصمت السموات سيهاجران اكثر اكتمالاً). هاهي الجملة الجديدة الأخرى، وهي تعمل بشكل مقبول من الناحية القواعدية. غير ان ما يسميه ريفاتير (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة، وليس على مستوى النحو في هذه الجملة. نعم، سيهاجر سمك السلمون بعد الحرب، كما كان يفعل دائماً دون ريب، فهو معد وراثياً على هذا النحو. غير ان هجرته جزء من نظام الاشياء على الارض ولا يمكن ان تروق. ولا يتفق (صمت السماوات) مع الموجودات الارضية الزمنية مثل الهجرة والاعتدال والصفاء. فهو لا يمكن ان يروق أو يهاجر. وباتباع الشاعر في محاولته الكنائية يقف امامنا جدار من النفي والتهكم الكوني. ان تمزيق المحاكاة مطلق، . ويقودنا إلى ان نقرأ مستوى من الإنكار التهكمي في كل ما يؤكده الشاعر. فالمنطوق النصي عن الصمت السماوي هو النظير الشعري لمنطوق الاغنية الشعبية عن جحر الخنزير، وهما بوسائلهما المختلفة تناقضان يكفي ما بهما من قوة الى توجيه اصحاب التأويل كافة الى نوع من القراءة التهكمية.

وحين يقول النص: (سيعتقد الموتى ان الاحياء يستحقونها) و (سنعرف/ من نحن) فانه يقدم لنا صياغتين بسيطتين نحوياً، ولكنهما معقدتان دلالياً ومشحونتان بالتهكم. وتأتي «الواو»، الرابطة البريئة،

التي تنبهنا الى اختتام القصيدة الوشيك، لتربط بين هذه الصياغة وما سبقها. ولكن في حين كانت الصياغات متوازنة، أو منفية بالتهكم، فان الصياغة الاخيرة صائبة ومباشرة تماماً على الرغم من انها ناتئة، تنضح بالسخرية التي تفيض من صيغ التهكم السالفة. ان واقعة تطوعنا جميعاً مرة اخرى واقعة اكيدة مثل هجرة سمك السلمون. فهؤلاء نحن. لن نتطوع بالمعنى الحرفي، اذ القصيدة بكاملها هي استعارة ممتدة، وامثولة عن جانب من الطبيعة الانسانية الحقيرة، وهي كوننا نتطوع مرة واخرى في سياق تدميري، دون ان نعبأ بالهواء، والماء، والمخلوقات الحية، والموتى، والارض والسماء. وهنا اختلف مع «ميشال ريفاتير». فحيث يكتفي بالاشارة الى الطريقة التي تقطع بها النصوص صلتها المباشرة بالمحاكاة، أو الارتباط المرجعي بالواقع، اصر على أنها في حالات عديدة، ان لم يكن في اغلب الحالات، تقفل عائدة على نحو رمزي نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤولين نستبطنها فنحملها إلى نهاياتها.

إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش اكبر حول صلة الاقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكلمات بالاشياء. ودون ان احاول فض هذا النزاع، أو حتى ان اطرح هذه القضية بقوة، اود أن أتناول التأويل السيميائي للشعر فيما يتعلق بقضية اكبر. ولقد قام «بول ريكور» بانجاز هذا التناول ، في دراسته «سطوة الاستعارة» (تورنتو ١٩٧٧) غير ان انجازها لم يكن موفقاً، ان لم نقل انه كان مضللاً مما يتطلب تمحيصاً جاداً.

في الـفـصل الـثـالث المعنون بـ «الاسـتـعـارة وعلم دلالة الخطاب» يقترح علينا بول ريكور «تمييزاً بين السيمياء Semiotics وعـلـم الدلالة Se-mantics» ، ويعـود هذا التـمـيـيـز الى اللغـوي البنيـوي الفرنسي «اميل بنفنست». ثم يسـتـشـهـد ريكور بصفـحات عديدة من كتاب بنفنست (مـشكلات علم اللغـة العـام) يناقش بنفنست فيها مستويات التحليل الـلغـوي ابتـداء من الكلمـة والجـملة حـتى اكبر وحـدة لغـوية ـ وهي الخطاب. ومن مناقـشـة بنفنست الحـقـيقية نستطيع ان نلاحظ امرين: الاول انه لا يقـيم اي تمـيـيـز بين السـيـمياء وعلم الدلالة، والثاني انه لم ينظر ابداً، وعلى اي نحـو، في العـلاقـة بين اللغـة والعـالم، والتـمـيـيز الاسـاسي الذي يقـيـمـه هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاماً اشارياً»، و «اللغـة بوصـفـهـا وسيلة اتصال». وهو ببساطة تمييز يعيد صياغة ثنائية سـوسير في اللغـة والكلام. فالمعنى في اللغة بوصفها كلا ـ عند بنفنست ـ هو نظام نسـقي، امـا المعنى في الكلام أو التـعـبير الخـاص فسياقي. وبأبسط التـمـييزات في الدراسات السيميائية، فان المعنى في اللغة كنظام قـضـيـة دلالية، اما في الجملة المفردة فان المعنى يتأثر بالمعنى النحوي، وفي الكلام او الخطاب فـان اشكال المعنى الاخـرى تشكلهـا التداولية: اي الصلات بين المتكلمين ومقام خطابهم.

وهذا شيء بسـيط للغـاية، لكن ريكور يترجمه الى التـمـيـيز الذميم التـالي، الذي اشرك فـيـه «بنفنست»: لا تعي السيمياء Semiotics سوى عـلاقـات داخل اللغة intralinguistic ، بـيـنـما يهـتـم علم الدلالة Semantics بالعـلاقـة بين العـلامـات والاشـيـاء التي تشير اليها، وهذه بالتالي هي العلاقة بين اللغة والعالم. (س ٤٧). ولسوء الحظ، فقد انشغل ريكور نفسه وبنفنست وعدد آخر من اللغويين عن اظهار كيفية نفي «العلاقة»

بين اللغة والعالم. فالاحالة الى العالم ليست ثابتة في اللغة. بل هي وظيفة متقلبة للكلام، او القول، او الاتصال الانساني. ولم يشيء ريكور، أو بالاحرى لم يشخص تجريدات كالسيمياء وعلم الدلالة فقط، بل انه نسي ما اشار اليه من اختلاف بين الكلمات والقضايا. ففي نظامه لا تشير الكلمات الى الاشياء، بل تشير اليها القضايا أو الجمل. إما من وجهة نظر بنفنست، فان الجمل ليست لها معان لان لها احالة الى الخارج، بل لانها اجزاء من بنى مطردة اكبر فهي تكون ذلت معنى حين تكون في سياق استطرادي خاص، و «إحالة» ها ليست الى ذلك السياق فقط. وبذلك يقفز قفزة غير هينة من الكلمة إلى العالم.

لقد تطرقت الى ذلك مطولاً وربما بقليل من الاهتمام لانها قضية مهمة لا تحلها تمييزات كالتي يقيمها بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة. فالاحالة في الواقع ما تزال موضوعاً حيوياً عند السيميائيين. ولا بد ان نتذكر، في اهتمامنا الخاص هنا، اي سيمياء الشعر، ان جاكوبسن لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري ابداً، بل انه قال انها ليست مهيمنة، وكان ان اصطبغت هذه المقولة بالغموض. وقد اخذ ميشال ريفاتير درع ريكور، فدعا الى أن الشعر هو في الاساس لا يحاكي الواقع، ولا يشير الى مرجع. غير ان «يوري لوتمان» الذي يتزعم الجيل المعاصر من السيميائيين (السوفييت) دعا الى ما يبدو الوجه الآخر في القضية. فنظرة لوتمان الى الشعر ـ كما صاغها في كتابه «تحليل النص الشعري» واضحة، وقوية، وجديرة بشيء من التفصيل.

يضع لوتمان، في الحقيقة، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة انواع من «الضبط الذاتي» وهو يعني بالضبط الذاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه رتشاردز بفكرة (الاستجابة الاصلية). وهذه الانواع هي: (١) الضبط الذاتي للغة ، (٢) الضبط الذاتي للحس العام ، (٣) الضبط الذاتي لصورتنا المكانية ـ البصرية عن العالم. وباختراقه لعطالة هذه الانظمة الثلاثة ـ التي هي الانماط المعروفة في الادراك والفكر والكلام ـ يصحب الشاعر القصيدة الى العمل. ولأوضح ذلك بقصيدة أخرى بسيطة من شعر «ميرون»

« فـــراق »

لقد اخترقني غيابك

كما يخترق الخيط ابرة

فكل ما افعله مطرز بلونه

هذه القصيدة البسيطة معقدة في تقدير «لوتمان» لانها تنتهك حرمة التوقعات في نظمه الثلاثة المذكورة. والمعلومات الشعرية، ككل المعلومات الاخرى، تتناسب عكسياً مع التوقع. يبدو البيت الاول وكأنه سيجرنا إلى طريق نحوية ذات وتيرة اليفة متكررة (اخترقتني كسكين)، أو إبرة او اية قطع حادة. ثم تنتهك القصيدة توقعنا بالانطواء على النهاية غير المتوقعة للابرة. ويخبرنا الحس العام ان الافتراق مؤلم. ونحن نتوقع ورود صورة تركز على الألم، وهو شيء يمكن ان تقوم به الابرة ، غير ان الصورة التي يتم تقديمها تركز انتباهنا على دوام الشعور بالافتراق بدلاً من حدته . وأخيراً فان

احساسنا المكاني ـ البصري يخبرنا انه لا يمكن تصوير شخص كنوع من ابرة تنفذ في الاشياء المطرزة بخيط لون الغياب. بل اننا لا نستطيع ان نسأل، على هذا المستوى، ما لون الخيط، فهو لا يمكن تصوره. لكن هذه «الصورة» التي لا يمكن تصويرها تحمل معناها بذلك النشاط الذي لا يستطيعه الا الشعر. ولكي نفهم هذه الصورة علينا ان ننتقل الى اعلى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير انه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوعة التي تشير اليها. وينبغي ان نلاحظ ان «الانتظام» الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات «الشعرية». وكما يشير «لوتمان» فان «مصدر التأثير الفني لا يقتصر على الارتداد الى المعايير الطبيعية للغة وحدها، بل انه يعتمد على تقريبها ايضاً» ص ١٣٣).

من الواضح ان نظرة لوتمان للشعر مشابهة من نواح كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يركز على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصر على ضرورة ان يضفي القارىء عليها معنى، بالعودة الى لغته وجهازه الثقافي. غير انهما يختلفان تماماً في ما يخص مشكلة الإحالة او المرجع. يقول ريفاتير دائماً وفي كل مكان، ما يقوله عن إحدى قصائد فكتور هيجو (درس في هيجو) في كتاب (انتاج النص): «ان مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو تأثير مشكوك فيه).

ويقول لوتمان بألفاظ واضحة، ما يبدو مناقضاً تماماً:

«ان الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم

والعـلاقـات التي تربط بين الناس، ومـعـرفة الذات، وتطور الشخصية الانسـانيـة في عـمليـة التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية يتـفق مطلب الشـعر مع مطلب الثقافة ككل. غير ان الشعر يحقق هذا المطلب بصـورة نوعـية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، اذا تجاهل المرء آليـته وبنيته الداخلية. ولا تنكشف هذه الآلية الا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة» (ص ١٣٢ ـ ١٣٣).

ويـكـمـن وراء الحـاح ريـفـاتير ومـا لارمـيـه، ووراء اصرار لوتمان وشكلوفسكي تصـور يرى (ان الفن يوجـد لكي يساعدنا على ان نعلن عن احـسـاسنا بالحـيـاة، يوجـد لكي يجلنا نشـعـر بالاشياء لكي يجعل الحـجـر «حـجـريـاً»). وريفاتير ولوتمان كلاهما سيميائي. لكن في حين يكتب احـدهما بالانتماء الى الموروث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتماء الى الموروث السـلافي. وحـتى هنا، فـانني اود ان اقـول انهما ليـسا مختلفين جـداً كما يبـدو عليـهما. كـلاهما يعـرف ان النصـوص الشعرية تتحدى طرائقنا المقـبـولة في الكلام والادراك الحسي والاعـتـقـاد. ولكن في حين يـرى لوتمان ان هذه التـحـديات تعـود علينا بفـهـم جـدلي اكبر للعـالم، يصـمـت ريفاتير ويتشكك. فلنقل اذن ان السؤال، في داخل الدراسات السـيميائية، يبقى مفتوحاً وغير مستقر. وانت تعرف اين أقف أنا.

ثمـة فـرق آخـر مـهـم بين لوتمان وريفـاتير لابد ان نتأمله قـبل ان ننهي هذه الغـارة الوجـيـزة في سيمياء الشعر. ان ريفاتير لا يؤكد عملية انبـثـاق النصـوص من نصـوص سـابقة حسب، بل يجعل منها الصورة الوحـيـدة لاصل الشـعر. وفي هذا شيء مبالغ فيه وفرنسي تماماً اعجب به واتحـاشـاه. لكنه كـقـارىء للنصوص الشعرية مقنع جداً، اما لوتمان

فـلا يتناول مـوضـوعة أصل الشعر بهذه الطريقة المباشرة، لكن يبدو انه يشعر بان القصائد يمكن ان تأتي كما يحلو لها، ما دامت تتبنى التقنيات والاسـاليب، التي تمكننا من ادراكـهـا وقـراءتها كـشـعر وقد بدا واضحاً من الامـثلة التي ضربتـهـا ان قصائد «ميرون» القصيرة تستجيب لكلا النوعين من القـراءة السـيميائية. وانا اختار قصائد ميرون لانني معجب بها، ولانها قـصيرة، ولانها تمثل الاتجـاه السـائد في الشـعـر الانجليزي. لكن يجب القـول ان ذلك يجعل منهـا شـعرية جداً، ومنفتحة جداً على القـراءة السـيـميائية التي اقترحها. دعني اذن اتناول قصيدتين مختلفتين من الشـعـر الأمـريكي، قـصـيـدتين قـد تكونان اقل وضوحاً في تقديم ذاتيـهما كنصـوص شـعـرية. اولاهما قـصـيـدة قـصيرة لـ (وليم كارلوس وليـامز) بعنوان «ننتوكيت».

الزهور من خلال النافذة

إقـحوانية وصفراء وقد غيرتها الستائر البيض.

رائحة النظافة.

طلوع شمس ظهيرة متأخرة.

على طبق زجاجي

إبريق زجاج، وقدح

مقلوب، وبجنبه

يضطجع مفتاح ـ والـ

فراش الأبيض الطاهر

تسمي هذه القصيدة ، في عنوانها ، مكاناً واقعياً ، هو جزيرة «ننتوكيت» في ماساشوسيتز. لكنه ايضاً مكان ادبي في الموروث الامريكي. فهنا وقع اسماعيل على السفر الذي يرويه في «موبي ديك». وتزدهي الجزيرة بمتحف الحيتان فيها، بموانئها وسواحلها ونوارسها، فهي احدى اجمل المدن القديمة في الولايات المتحدة. والشاعر يستوحي تراثه الثقافي بتسمية الجزيرة في العنوان. لكن نص القصيدة لا يقدم لنا شيئاً من هذه الاشياء. فهو يطرح صورة مغايرة لـ «ننتوكيت» ربما لا تقل عنها واقعية، لكنها اكثر توتراً بسبب المسافة التي تفصلها عن دلالات الاسم الايحائية.

وها هنا نوع من انواع «التجاوز النحوي» ـ فثمة دهشة سنتأملها لاحقاً بعد ان ننظر الى دهشات في القواعد الشعرية والنثرية. فالعادة الشعرية في الابتداء بحروف كبيرة في الابيات تنتهك في هذه القصيدة. فالحروف الكبيرة هنا تبدو غريبة وشاذة لاول وهلة، حتى نعرف انها نثرية. وتتألف القصيدة من خمس وحدات (T) كما تعود النحاة الجدد ان يقولوا، اي خمس عبارات مستقلة يمكن ان تنقط بوصفها جملاً منفصلة، او بوصفها اجزاء في جملة طويلة مركبة. ويسلك النص في الحقيقة الطريقين معاً. فكل عبارة من هذه العبارات تبدو بحرف كبير وكأنها جملة، لكنها مقسمة بالوقفات، لا بالخطوط الافقية، وهي علامات تنقيط الجمل الداخلية، وتفتقر الوحدات الخمس كما تفتقر القصيدة ككل إلى الأفعال الرئيسية كذلك. ، بذلك تبدو القصيدة بكاملها كسراً وشظايا وفقاً لقواعد النثر. لكنها مع ذلك كاملة مكتملة. ونحن نقيس ببساطة على هذه التجاوزات النحوية اللطيفة، ولاسيما حين ندرك ان جذور القصيدة تكمن في الموروث التصويري.

ومع ذلك، ولكي نجعل من هذا النص قصيدة، ينبغي لنا ان ننجز ثلاثة اشياء. ينبغي ان نوفر لها نحواً معقولاً تاماً، ونموذجاً دلالياً، وسياقاً أو موقفاً تداولياً.

لنبدأ بالسياق: أين نحن، وكيف نعرف أين نحن؟ في ننتوكيت دون ريب، ولكن أين بالضبطأ ان قرائن القصيدة تدل على اننا في داخل مكان ما، غرفة ما مثلاً، حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النافذة، وقد غيرتها الستائر البيض. ورائحة النظافة رائحة داخلية، وهي نتاج انساني، ثم يدخل ضوء الشمس الى الغرفة. وبالاضافة الى الستائر تضم الغرفة سريراً وطبقاً زجاجياً. انها غرفة نوم. لكن وجود الابريق والقدح يوحي انها غرفة استقبال. وتوحي حركة العين من النافذة الى السرير، ونوع التفاصيل التي تعرضها انها غرفة غير عادية (اننا لا نشم عطر غرفتنا سواء كانت نظيفة أو لم تكن). وأخيراً فان المفتاح يوحي انها غرفة مستأجرة، اي غرفة في «نزل» في «ننتوكيت»، اذ لا يمكن الا هناك العثور على هذه التشكيلة من الابريق والقدح والسرير والمفتاح. وتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الثقافية. وباستعمال هذا النوع من المعلومات فقد وضعنا «تداولية» للقصيدة من النص محققين سياقاً انسانياً. فنحن نرى ونشم ونلاحظ غرفة غير عادية، قد تكون في نزل. هذا ما يتعلق بالسياق أو الموقف فماذا بشأن البنية الدلالية للقصيدة؟

ان البنية الدلالية شيء ينجزه القارىء بعملية فرز من خلال دلالات الايحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثاً عن النماذج.

وليس ما يتطلب جهداً كبيراً ان نرى ان هذه القصيدة تعطينا في أبياتها الافتتاحية ثلاثة ألوان هي الاقحواني والاصفر والابيض وان اللون الابيض من بين الثلاثة هو لون مهيمن يتكرر في البيت الاخير من النص ويرتبط الابيض ايضاً من خلال سلسلة من الافكار والقيم (وهذا نوع من الكناية المألوفة) بالكلمتين البارزتين في القصيدة: (النظافة) و (الطهارة) فهذه الايحاءات والقيم تهيمن على القصيدة. اذن ليست هذه نتوكيت اهاب اسماعيل في موبي ديك، بل انها نتوكيت فتيات «الكويكر» [المتعففات] اللواتي يمكثن في البيوت. فالسرير والمفتاح، السلام والعزلة، الستائر البيض، السرير الأبيض، الابريق والقدح الزجاجي، النقاء. تلك هي البنية الدلالية أو الايحائية للقصيدة، عملية تثبيت بسيطة لموروث «الكويكر» بتفاصيل مادية في غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجعل المفتاح من هذا الملاذ الآمن قلعة لكل من يسكن أو تسكن فيه.

ويشجعنا النص ايضاً ان نؤلف نموذجاً نحوياً. فثمة حركة متسقة هنا تستمر في عدة أبيات. وبالرغم من ان الالوان لا يبقى منها سوى الفاتح، فان هناك حركة من اقحواني غامق الى اصفر، الى ابيض البياضات، الطاهر وهناك ايضاً حركة للعين، في الاقل، من الخارج عبر النافذة، الى ملاحظة دخول الخارج الى الداخل ـ طلوع الشمس الى الاشياء في الداخل، الابريق والقدح، الى الداخلي الخالص المتمثل في الاشياء المنزلية السرية: المفتاح والسرير. ومن وجهة نظر سببية يبدو ان النص يقدم لنا اضمامة عشوائية من التفاصيل الداخلية والخارجية، غير ان الانتباه الى طريقة توزيع التفاصيل، وايحاءاتها الدلالية وتداولية سياقها يمكننا من ادراك القصيدة بدرجة عالية من

ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه. ان كلمة (طاهر) تختم نظام القيم في القصيدة وتخطو خطوة الى ابعد من النظافة، اي الى تكرار اللون (أبيض) فتختتم النظام اللوني بثبات. ويحمل اسم الموضوع الأخير في الغرفة (السرير) كلا من العين والذهن الى الراحة بثبات. وقد قال وليامز انه لا يرى ان على القصيدة ان تصطفق كصندوق يغلق، ولكنه كان يعرف بالتأكيد كيف يوصل قصيدة الى نهايتها. حين تكون النهاية مناسبة.

يمكن ان نتلقى نصاً كهذا بكسل، فنستهلكه كانطباع غامض، او ان نشارك مشاركة فعالة في انشاء معناه وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي سيميائياً. ولو فعلنا ذلك، وقد فعلناه هنا، لرأينا كيف أن وليامز في اسلوبه ينتهك توقعاتنا التلقائية بصدد القواعد والتنقيط وبصدد النظام الثقافي لنتوكيت من وجهة نظر الحس المشترك العام. وهذا ما يجعلنا نتخبط في المكان حتى نجد مفتاح السياق الشعري الذي الفه. وازعم اننا باتباع هذه الاجراءات التحليلية الفعالة في القراءة، سنجرب لذة اكبر في مواجهة النص الشعري، ونتذوق عمل الشاعر تذوقاً اعمق، وسيصيبنا شيء من الزهو لمشاركتنا في عمل يجعل من النص قصيدة. وقد بينت القراءة التي قمنا بها هنا ان هذه القصيدة الانطباعية بوضوح تحتوي على درجة قصوى على ما يسميه ريفاتير بـ (الفخامة monumentality) وهو يعني ضرورة انتقاء القصيدة ونظمها نظماً محسوباً لاعطائها ديمومة، ضرورة تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة. وهذه خاصية اساسية من خواص الشعر يمكن ان نجدها في كل نص يهون من جهودنا لكي نؤلف منه قصيدة.

سوف انهي هذه المناقشة لعلم دلالة الشعر بالنظر في نص يكاد يبدو، في اللمحة الاولى، نثرياً تماماً فهو يشبه مادة في يوميات أو صحيفة، تحيل بوضوح وعلى نحو مباشر الى التجربة الواقعية، لذلك الشخص الذي دونها، أعني «غاري سنايدر» :

تحت وابل المطر

وقفت تلك الفرس في الحقل.

شجرة صنوبر كبيرة وسقيفة

لكنها ظلت في العراء

عجيزتها للريح، مرشوشة بالماء بليلة.

حاولت ان امسك بها في نيسان

لأعتلي ظهرها بلا سرج،

فرفست ونفرت

لترعى البراعم الطرية

في ظل شجرة اليوكالبتوس

المتهاوية على التل.

لقد تجنبت ، عند انتقاء القصائد لمناقشتها في هذا الفصل ، جميع القصائد القديمة ذات البناء الوزني أو التقفية الشكلية المميزة. ولقد اوضح نقاد سيميائيون ، مثل جاكوبسن ، مراراً البنى الصوتية غير العادية التي تعمل في الشعر التقليدي في مختلف انواع اللغات. وقد

اخترت الشعر الحديث والمعاصر بالضبط لانه قريب من النثر، ويجبرنا على النظر في الشاعرية، بوصفها في الأساس ركناً من اركان المعنى وليس الصوت. وكثيراً ما يستخدم «ميرون»، بالطبع، لغة غنية بالصور الاستعارية والكنائية، وهكذا يبتعد بنصوصه عن النثرية. لكن «ننتوكيت» عند وليامز تخلو، فعلياً، من الاستعارة والتشبيه، وتستمد شاعريتها من انظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي التي تأملنا فيها تواً، أما نص «غاري سنايدر» هذا فيبدو انه يفتقر حتى إلى هذا النوع من البنية الضمنية. واذا ما كتبت نثراً، فسوف تقدم قصيدة (تحت وابل المطر) عدداً من المفاتيح لوضعيتها الممكنة كقصيدة، فتجاوزاتها النحوية الفعلية (الكلمات المحذوفة، الجمل المتدفقة) اشبه بخلاصات المذكرات المستعجلة في الصحف، منها بتلك الانحرافات المخطط لها بوضوح عن القواعد المعيارية التي تميز الشاعرية. ففي «ننتوكيت» وليامز، على سبيل المثال، تفتقر أية شبه جملة مستقلة الى فعل رئيسي. إما هنا فبعضها يفتقر، وبعضها لا يفتقر. فكيف يقرأ المرء هذا النص كقصيدة؟

إذا وضع نص ما كثيراً من الصعوبات أمام السيميائي الذي يتناوله كقصيدة فواضح ان ذلك قد يكون نتيجة ضعف في المنهج، أو نقص في النص، أو قد يكون لدينا قارىء فقير، أو منهجية غير كافية، أو نص غير شعري. وفي الواقع تبدو (تحت وابل المطر) حالة حدود وسطى ـ بالتأكيد أقل بكثير مما يسود في شعر سنايدر من «الدكة» مثلاً، أو «منتصف آب في مرصد جبل سوردونج» من الكتاب نفسه (الدكة ١٩٥٩، Riprap). ولكن فلنرَ ما نستطيع فعله بها.

قبل كل شيء يرتبط هذا النص بنصوص اخرى في كتاب «الدكة». وفي الواقع فانه جزء من سلسلة قصائد كتبت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٦، وهي نوع من اليوميات الشعرية التي تسجل مشاهد واحداثاً وافكاراً تمهد وتصف رحلة سنايدر الى الشرق الاقصى حيث بدأ هناك دراسة جادة للبوذية والشعر الشرقي. وتكون مجموعة هذه النصوص قصة انسان يعد نفسه لتغيير حياتي كبير. تقع (تحت وابل المطر) بين قصيدتين اطول منها. في القصيدة الاولى (وادي نكساك) المؤرخة في (شباط ١٩٥٦) يراقب سنايدر «كلب صيد ضخماً» يدور في دوائر وينام، بينما يفكر هو بمستقبله، وبخططه في العودة الى ساحل كاليفورنيا في الشارع ٩٩، الى سان فرانسيسكو واليابان . يهرع السلمون (التروتة) وهو ايضاً سيمضي «اكثر . . . / صحوا من ذي قبل، ومع ذلك فهو مستعد للرحيل) وما يرحل عنه هو سنوات عمره الخمس والعشرون: «الذكريات اللعينة/ كل النظريات الخربة، الاخفاقات والنجاحات الأسوأ منها / المدارس، الفتيات، الصفقات). هناك ثلاثة اشياء فقط اود ان اتحدث عنها في القصيدة التي تصعب قراءتها هنا لطولها. الاول انها تشير بوضوح للغاية الى بنية سردية اكبر، هي بنية حياة الشاعر، وتكملها بالتواريخ واسماء الاماكن وبعض الحالات الخاصة الاخرى. والثاني انها تتحدث عن الشاعر من حيث هو شاعر يتحدث بمرارة عن ضعفه في محاولة جعل قصائده، ومن ضمنها هذه القصيدة، اكثر «شعرية» بالمعنى البلاغي الرديء : «لجعل هذه القصيدة رغوة، اسفاً». الثالث ان التقنية الشعرية التي يفضلها الشاعر على التلاعب بالمجازات اللغوية هي المقارنة او الموازنة الضمنية بينه هو وبين شيء آخر ينتصب أمام عينيه،

ولاسيما في الطبيعة. فهو مثل السلمون سوف «يهرع الآن» لان اوان رحيله. وعلى عكس الكلب فلن يدور ويدور، ليقف وينام. هذه الموازنات والمقارنات ليست صريحة وهذا أحد اسباب شعريتها، ولكنها صريحة تقريباً، وربما يكون هذا سبباً في كونها ليست شعرية جداً.

تحمل القصيدة التالية لـ (تحت وابل المطر) تاريخ نيسان ١٩٥٦، وتحمل عنوان «هجرة الطيور» وهذا ايضاً عنوان كتاب يقرأه الشاعر وهو يراقب الطائر الطنان، ويصغي الى عصفور وديك، ويفكر في الزقزاق الذهبي والنورس القطبي، ويلاحظ غياب العصافير الامريكية والسنديان الابيض ويكتب «اليوم والتجريد الكبير على أبوابنا» ويختتم القصيدة بأفكار عن النوارس عبر التل منطلقة الى «الاسكا». والقصيدة التالية في السلسلة بعنوان «توجي Toji» وتقع في اليابان.

القصيدة التي ننظر فيها، إذن، ملاصقة لآخر قصائد المتوالية قبل الانتقال الى اليابان. وتساعدنا هذه المعرفة بالنصوص المجاورة لها على تحديد مكان القصيدة، وتعيين «أنا» ها تداولياً، زماناً ومكاناً وتنظيماً. وفيما بين شباط ونيسان، تبدأ هذه القصيدة في آذار، مع الامطار، ثم تنتقل الى نيسان في البيت الخامس. انها سرد متقطع، يتكون من حدثين عرضيين، يتضمن كلاهما «تلك الفرس». واذا عرفنا أن ما يجريه سنايدر في الشفرة الشعرية من مقارنة أو موازنة بين الانساني والحيواني، هي سمة مبدئية متكررة، كان لدينا مفتاح رئيس للتأويل. ففي القصيدتين المجاورتين، قارن سنايدر أو وازن نفسه ضمناً ولكن بشيء من الوضوح، بالاسماك والطيور، وفي الأبيات التي قبل هذه

القصيدة مباشرة، بكلب «يدور ويدور ثم يقف وينام». ان التوازي بين الإنسان والفرس في هذه القصيدة أقل وضوحاً، واكثر حذفاً وخفاء ، وبالتالي اكثر شعرية، اذا أحسنا اقامته.

يقدم لنا النص مشهدين، اذار ونيسان، المطر والشمس. في الاول منهما تتجاهل الفرس المأوى الذي يقدمه لها الانسان (السقيفة) والطبيعة (شجرة الصنوبر) وتدير عجيزتها للريح، وقد تنقعت بالماء. في الثاني، يقترب منها الانسان، متمثلاً بشخص الشاعر، وهو يريد امتطاءها، فتخالفه ايضاً. فهي تقاوم الطبيعة (مطراً) والثقافة (انساناً، يحاول امتطاء الحيوان «فيدجنه») ايضاً. في المطر تبقى في الخارج، وفي الشمس (ليس شمس الصيف المؤلمة، بل شمس نيسان في السواحل الشمالية حسب) تلجأ الى مأوى. المخالفة والمقاومة والمشاكسة في كل مكان. قد يبدو انها تستسلم للمأوى تحت شجرة اليوكالبتوس المتهاوية في الابيات الأخيرة، ولكن هذا على وجه الدقة ما لا تفعله، وذلك يجعل هذا المشهد من أهم سمات القص التي تنم عن وجود قصيدة قصيرة جميلة وصعبة التحليل . ولكن ماهي هذه « اليوكالبتوس / المتهاوية » ؟ انها ، قبل كل شيء شجرة على تل كانت قد تهاوت ، ولكنها ماتزال توفر ظلاً، كل هذا يقوله النص لنا، لكنه لا يقول لنا شيئاً عن طبيعة شجرة اليوكالبتوس. ولابد ان تأتي هذه المعرفة من مكان آخر، وليس من المناسب ان تأتي من الطبيعة وحدها، بل من الطبيعة المنهجة ـ اي بكلمة واحدة من كتاب عن الشجر ، على غرار « كتاب الزهر وكتاب الطير وكتاب النجم » الذي يصف سنايدر نفسه بقراءاته في « أشياء لابد من فعلها قرب المرصد » . ولقد رأيت (وشممت) اشجار اليوكالبتوس سنوات، ولكن كان لابد من عالم

طبيعة أو كاتب خيال علمي (مثل غريغوري بنفورد) لاطلاعي على تاريخها وطبائعها. فهذه الاشجار ليست من اهل هذه القارة، بل جيء بها من عبر المحيط الهادي لتصنيع الأخشاب. وقد اثبتت عدم جدواها، الا في مد خطوط سكك الحديد، لان سيقانها واغصانها مجدولة ومتشابكة بحيث يصعب نشرها عملياً. وخلافاً لكل الاشجار الأخرى ذات الأوراق واللحاء، تحتفظ اليوكالبتوس بأوراقها ولحائها، ناثة رائحة فريدة لاذعة دائماً. انها من أكثر الأشجار مخالفة.

حين تلتقي الفرس التي لا تُمتطى والشجرة المزروعة التي لا يمكن استغلالها عند نهاية القصيدة، بالشجرة «المتهاوية» في أعلى التل، التي ما تزال تحمل اوراقها، نصل الى خلاصة شعرية بطريقة لا مفر منها، لانها تجيء الى ابوابنا بتجريد كبير. وكفارس بالقوة لم يستطع سنايدر اعتلاء ظهر الفرس من دون سرج، لكنه لم يحاول ان يلجمها. وهو كشاعر يرى اقتران الفرس بالشجرة غنياً بالاحتمالات النصية، ومليئاً بالمعاني، اي ان اللجام الذي يضعه على عالم «النظريات، الاخفاقات، النجاحات الأسوأ منها/ المدارس، الفتيات، الصفقات» ينعكس في هذه المخلوقات الطبيعية «غير الطبيعية». فيخلص لرغبته في تجنب الرغوة والشفقة، ويترك المقارنة بين الفرس والشجرة، وبين كلتيهما وبينه، بطريقة تخلو من التصريح تماماً. واذا كان لابد من استعارة هنا، فيجب ان يولدها القارىء بمعرفة بعض النصوص الأخرى واظهار بعض المهارة التأويلية عليها.

نص سنايدر لا يدفعنا الى الشاعرية بانتهاك المحاكاة. ونحن أحرار في اعتباره قطعة تجريبية، وقد يكون كذلك. لكننا احرار ايضاً

في ان نجعل منه قصيدة، يشجعنا على ذلك شكله، وخاصية الحذف فيه، وموقعه بين نصوص سنايدر الاخرى. وحين نبحث عن بنيته الشعرية نجدها، تناغماً بين دلالات الايحاء التي تؤدي الى شفرة أو ثيمة، تتسع ببنية التوازي للمقابلات الثنائية التي تنتهي بصورة بارزة لفرس حرون تحت شجرة وحشية.

إن المنهج السيميائي في الشعر لا يختلف اختلافاً واسعاً عن سواه من المناهج الفعالة الاخرى، ولا هو طيع وسهل جداً كمنهج. وما يقدمه، وآمل ان اكون قد اوضحته، هو المنهجية الصريحة المتماسكة، وبالتالي، المفيدة تربوياً كطريقة لتطوير المرونة التأويلية والحساسية عند طلاب الأدب وعند الاهتمام بالنصوص الشعرية، حيث المعنى ضمني في الأساس، هناك بالتأكيد دور مهم لمنهج في التأويل يهدف الى جعل بنى المعنى النحوية والدلالية والتداولية واضحة ما أمكن الاتضاح.

السرد والساردية

في الفلم والقصص

لنفترض ان هناك شيئاً ما يدعى السرد، يمكن ان يوجد باستقلال عن أي منهج معين في القص أو قول سردي بذاته، كما نفترض ان هناك شيئاً يدعى اللغة الانجليزية التي توجد بمعزل عن اي شكل معين من اشكال الخطاب أو أي فعل كلامي فردي في اللغة الانجليزية. فالقص، قبل كل شيء، نوع من السلوك البشري. وهو، بخاصة، سلوك محاكاتي أو تمثيلي توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل. وقد تتنوع صيغ القص على نحو غير اعتيادي. (ينبغي ان اقول انني على وعي بتمييزنا المألوف بين ما يروى وما يفعل، الذي يؤدي بنا الى مقابلة التمثيل السردي بالفعل الدرامي. وفي هذه الحالة فانني استخدم كلمة (قص) بمعناها الاوسع لكي تتضمن كلاً من المسرحيات والقصص، بالاضافة الى بقية اشكال المحاكاة). السرد اذن يمكن ان يروى شفاهاً، أو يدون كتابة، أو تمثله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد، أو يقدم في بانتومايم صامت، أو يمثل كمتوالية من الصور البصرية، بكلمات أو بغيرها، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها.

تشترك كل انواع السلوك القصصي هذه بملامح معينة تمكننا ان نعدها معاً سرداً . قبل كل شيء تنتمي الى فئة خاصة من النشاط

الرمزي تلزم المؤول بالتمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم له بوساطة القص. ففي السرد هناك دائماً مراقب أو مؤول يقع في اطار مرجعي زماني ـ مكاني، مختلف عن اطار الاحداث التي تسرد. وتتوسط عملية القص الاطار المرجعي المباشر عند المؤول، لكنها تشير الى احداث خارج هذا الموقع المباشر. ويصح ذلك على ما ارويه، وأنا اتناول عشائي، من احداث نهاري، كما يصح على اداء «الملك لير» أو «بحيرة البجع» ، أو قراءة «الحرب والسلم». يتوقف القص، اذن، على حضور راو وسيط سردي (الممثلون، الكتاب، الفلم، .... الخ) وغياب الاحداث التي تسرد. وتحضر هذه الاحداث كخيالات، لكنها تغيب كوقائع. ويمكن تمييز انواع وضروب مختلفة من القص من خلال معرفة ما يؤكده، فهو اما ان يؤكد عملية القص المباشرة نفسها (كما يثير الممثل الانتباه اليه بوصفه المؤدي، أو الكاتب بوصفه صاحب الاسلوب) أو يؤكد تلك الاحداث الوسيطة نفسها. وباستخدام اصطلاحاتنا النقدية المعروفة يمكن القول ان القص يكون اكثر قصصية حين يؤكد الاحداث المروية، واكثر غنائية حين يؤكد لغته الخاصة، واكثر بلاغية حين يستعمل أما اللغة أو الاحداث لغايات اقناعية.

وقبل ان ننظر عن قرب اكثر الى عملية القص، قد يكون من المفيد التوقع هنا والتفكير في علاقة السرد بنظريات الادب والقيمة الادبية. لقد حاول الشكلانيون الروس وبنيويو مدرسة براغ، ولا سيما رومان جاكوبسن، ان يعزلوا صفة «الادبية» كملمح مضاف الى اللغة الاعتيادية. وعرفوا الادبية بأنها لغة تدعو الانتباه الى ذاتها، او بأنها نوع من الرسائل التي يتم فيها التوكيد على شكل المنطوق اكثر من

صفته المرجعية. ومع ذلك، فان من الواضح، عند طالب السرد، ان هذه الفكرة تصح على البعد الغنائي من المنطوق فقط. ولو اعتبرت السرود أدبية، لكانت ادبية ايضاً على نحو اكثر نقاء بكثير. وسأحاول ان اتناول هذه المشكلة بأسلوب اكثر ملموسية.

يمكننا ان نبدأ بالسؤال الآتي: ما الذي يميز السرد الادبي عن أي رواية لما يحصل لي من احداث يومي؟ أهي قضية الاسلوب الذي أودي به ـ أي اللغة، والصوت والايماءة، في مقابل ما عند القصاص الادبي ـ أم أنها قضية الاحداث نفسها ـ اي الاحداث التافهة المفككة ليومي في مقابل الاحداث المرسومة على نحو متوال لتحقيق نمط اكثر اقناعاً من الناحية الجمالية؟ يعزز هذا السؤال (الذي ينبغي ان يبقى بلا اجابة) فكرة وجود بعدين شكليين متميزين للمنطوقات السردية: شكل تمثيلي مباشر (اللغة، الايماءة . . الخ)، وشكل ممثل لا يبقى عند مستوى الاداء نفسه. ففي الرواية على سبيل المثال، هناك لغة المؤلف، عند مستوى معين، وتمثيل الشخصية والوضعية والحدث، عند مستوى آخر. أما في المسرحية، فهناك لغة المؤلف، وتمثيل الممثل، وأفعال الشخصية، اي ان هناك ثلاثة مستويات يمكن ادراك الشكل من خلالها بسهولة. وفي الفلم يضاف مستوى آخر في الأقل الى هذه المستويات ، من خلال عمليات التصوير نفسها : اي زاوية الكاميرا ، الاضاءة ، العدسة ، الخ.

وبمعنى من المعاني يضيف أي مستوى من هذه المستويات الشكلية قدراً معيناً من الادبية للعملية الموجودة أصلاً. خذ، مثلاً نصاً يمكن ان يقرأ كتاباً، ويمثل على المسرح تمثيلاً، ويصور ثم يعرض على

الشاشة فلماً - مثل هنري الخامس لشكسبير. كل مستوى من المستويات المضافة في الاسلوب التمثيلي يزيد من تكثيف الادبية في التجربة بوسيلته الخاصة: اللغة زائداً التمثيل زائداً التصوير. وما يتحقق من نص قصصي هناك على الشاشة يتمتع بخصوصية لا يستطيع النص المطبوع وحده ان يكون نظيراً لها. وثمن هذا التكثيف اختزال في الغنى التأويلي للنص المطبوع، وهذا يحدث مع اضافة كل مستوى. حين تمثل المسرحية على الخشبة، يتيح كل اداء للقارىء خيارات تأويلية، لكن ما من ادائين مختلفين يعطيان الخيارات نفسها. وحين تصور القصة فلماً، تكون الخيارات نهائية، وهذا يعني ضرورة عدم الخلط بين الغنى التأويلي والخاصية الادبية في أي عمل معين. وتقدم الحياة نفسها، بكل توافهها الطارئة، اغنى حقل ممكن للتأويل. غير ان الفن يختزل هذا الحقل بعنف. وهذا هو السبب في تقديرنا له - ليس السبب الوحيد بالطبع، بل لعله أهم الأسباب. بالطبع قد يكون المثال الذي اقدمه لكونه فلماً يعتمد على تمثيل نص لغوي غني كل الغنى، مفرط التبسيط ، بل حتى مضللاً في بعض الجوانب . بالتأكيد ، لا اريد القول ان النصوص اللغوية غنية ، والنصوص والسينمائية ، جدباء فيما يخص امكان التأويل . بل ان القصد الذي ارمي اليه هو ان اشير الى الانواع المختلفة من التأويل التي تثيرها النصوص اللغوية والسينمائية ، وان اوضح هذا بامثلة موجزة مأخوذة من الافلام الامريكية المعاصرة . لكن لابد اولاً من العودة الى التفكير في الخصائص العامة للسلوك السردي.

يمكن لاي اخبار أو رواية لسلسلة من الاحداث ان يسمى قصاً. لكن ليس كل قص يثمر سرداً، وليس كل سرد يصنع قصة، فالسرد

حين يتحول الى قصة، أو يدعي ان يكون قصة يصل الى ادبية من نوع خيالي. القصة قص يبلغ درجة معينة من الاكتمال، وحتى الجزء من القصة، أو القصة غير المنتهية يتضم ذلك الاكتمال كجانب من مبدئها المكون، أي القصدية التي تتحكم ببنائها. وليس من الغريب ان يكون الفلم، وقد اكتسب شخصيته الخطية التتابعية، وسيطاً سردياً على نحو طاغ. بل ان تغلب عليه القصص شيء اكثر غرابة، غير انه تغلب عليه القصص الى مدى اكبر بكثير من غلبة الروايات على الكتب.

قد يكون من المفيد هنا ان نراجع بعض المصطلحات. فالقص عملية اداء أو رواية تعد سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية، كلنا يقوم به كل يوم. وحين تكون هذه العملية متماسكة بما يكفي وتتطور بحيث تنفصل عن مجرى التبادل الثقافي ندركها بوصفها سرداً. وما ان يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتى ندركه بوصفه قصة، وننظر اليه توجهنا مجموعة معينة من التوقعات عن نمذجته التعبيرية ومحتواه الدلالي. ولدينا هنا متصل مستمر مثل طيف الالوان، تقطعه آليات ادراكنا الى مستويات متعاقبة. ويتميز المستوى الذي نتعرف فيه على «القصة» ببعض السمات البنيوية في التمثيل، تتطلب بدورها مشاركة فعالة من المتلقي سأسميها «السادرية». ويستعمل النقاد الفرنسيون هذه الكلمة في الوقت الحاضر، على نحو أساس، للاشارة الى بعض خواص الافلام، اي خواصها السردية. غير ان هذه الكلمة تبدو مضللة قليلاً في اللغة الانجليزية، لانها تضفي على الشخصية قدراً من الحساسية اكثر مما نسمح به على العموم للشخصية المصطنعة. ولهذا السبب ولاسباب اخرى ايضاً، ينبغي ان استخدم كلمة «ساردية»، لكي اشير الى العملية التي يبني بها القارىء

على نحـو فـاعل، قـصـة من المعطيـات القـصـصية التي يقدمها وسط مـعين. فـالقـصـص يقـدم لنا في صورة قص (نص سردي) يوجهنا حين تبحث سارديتنا الفعالة عن اكتمال العملية التي ستحقق القصة.

فطبـيـعـة السـاردية محددة ثقـافـيـاً الى حـد مـا. انها قضية سلوك مـدروس أو مكتسب، اكـتـسـاب اللغـة، غير انها تعتمد استعداداً أو قـدرة كـامنة في النوع البشري لاكـتـسـاب نوع مـعين من السلوك. وفي العـالم الغـربي المعـاصر تبـدو ثقـافة الساردية متجانسة بما يكفي الى حد اعـتـبـارها، شأنها شأن اللغـة الواحـدة، كلاً نسقياً. ولم نبدأ إلا مؤخراً بدراسـة «قـراءة القـراء» في مـقابل النصوص التي يقرأونها. ولذلك فان مـلاحظاتي عن السـاردية سـتكون اولية وجاهزة، وتعتمد الى حد ما على الاسـتنتـاج الحـدسي المسـتخلص من تجـربتي الشـخـصية قارئاً ومعلم قـراءة. غير ان بالامكان دراسـة السـاردية، في الاقل جزئياً، من خلال النصـوص، اذا مـا تأملناها في مختلف وسـائل الاتصـال. ونحن نحتاج الى اكـثـر من وسط واحـد، لأن الاشـيـاء التي تترك لسـاردية القراء في وسط مـعين، تقـدم مـباشرة في أوساط اخرى. وقد مكننا انفتاح الفلم على المشـهد السردي من فهم بعض سمات القصص السردي، على نحو اوضـح، لانها تشكل جـزءاً من القص في الفلم. في حين انها لا تشكل إلا جزءاً من سـاردية القـارىء في القـصص السردي. وحـتى نسـتشهد باوضح الامـثلة، فـان الخـاصية البصرية للفلم تذكرنا بالضرورة الى اي مـدى تـتـضـمـن السـادرية القـصـصية تقديم تفاصيل فيزياوية أو ترجمة الاشـارات اللغـوية الى صـور. وغـالبـاً مـا يخفق القـراء العاجزون عن عـمليـة التصور هذه في ادراك الجوانب المهمة من النصوص القصصية. بالطبع لا يطرح الفلم أمثال مشكلة الصياغة الصورية هذه، بل يطرح

مشكلات اخرى سأتأمل فيها لاحقاً. أما الآن فقد يكون من الافضل ان نفصل قليلاً في عملية التأويل الجمالي.

تتضمن فعاليات القراء والمشاهدين للنصوص الفنية ونصوص اعادة الخلق كلاً من الترجمة السلبية التلقائية للاعراف السيميائية الى عناصر معقولة، وعودة فعالة أو تأويلية الى الاشارات النصية بتحويلها الى بنى دالة. ان الجزء التلقائي من هاتين العمليتين هو قضية كفاءة لغوية أو سيميائية، ليست ذات اهمية خاصة بالنسبة الينا الان، بل ان ما يعنينا هنا هو الجانب التأويلي. ان مؤول النص الشعري مثلاً ينبغي بالطبع ان يعرف اللغة والاعراف اللغوية التي تتم بها صياغة القصيدة. غير ان عليه ان يتجاوز مستوى هذه الكفاءة لكي يفهم القصيدة. وبخاصة، يجب ان يقيم بنية سياقية من المفاتيح التي تقدمها القصيدة ـ من يتكلم مع من، وتحت اية ظروف، وغير ذلك ـ ويجب ان يحلل الملامح اللغوية الخاصة بالمعجم الشعري والنحو والتركيب من اجل استيعابها. ولابد له ان يقارن بين البنى الشعرية والبنى النثرية التي يحتاجها في فهم الملامح المنحرفة في القول الشعري. يجب ان يعثر على ما تخفيه الاستعارات من اجزاء. وان يلم بالكلمات الاعتيادية التي تم استبدالها بكلمات غير اعتيادية، لكي يتمكن من معرفة وظائف الكلمات غير الاعتيادية. يجب ان يكشف عن البنى النحوية الاساسية في الجمل التي تخفي جوانب من تلك البنى. ولكي يفهم القصيدة، ينبغي ان يوضح أو يزيل الحجاب عما هو ضمني أو محجوب فيها. وينبغي ان يصمم النص الشعري ليكافىء الفعالية التأويلية. وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، واقامة بنية تأويلية حول النص نفسه. فالقصيدة ليست النص وحده،

بل ان النص يستخدم لبناء تأويل مكتمل ومعقول منها. القصيدة نص يتطلب اجراءات شعرية ويكافىء عليها (وهذا ما نسميه الشاعرية) بتأويلها.

وبالمثل فان السرد نص يتطلب ساردية ويكافىء عليها. وتتضمن الساردية عدداً من اجراءات البناء التأويلي، غير ان بالامكان افراد واحد من هذه الاجراءات باعتباره الملمح الاهم في هذه الفعالية. وكما تتسم القصيدة الغنائية بحاجتها لتبسيط بناءاتها اللفظية من اجل التأويل، يتسم السرد بحاجته الى تبسيط بعض عناصر القص. اننا نجعل من القصيدة ذات معنى بابراز بعض نماذج الجمل الاليفة في بنيتها اللفظية المتميزة، ونجعل من القص ذا معنى على النحو نفسه، ولكن على مستوى آخر من النص. ان ما يعنينا في القصة هو ترتيب الاحداث اكثر مما يعنينا ترتيب الكلمات. وينصب جهدنا الاساس في السرد على بناء ترتيب مقنع للاحداث. وللقيام بذلك لابد من توفر سمتين: الزمانية والسببية.

تعتمد الساردية على عملية عقلية شبيهة بالمغالطة المنطقية القائلة «بعد الشيء اذن بسببه» Post hoc ergo propter hoc وماهو مغالطة في المنطق هو قانون القص، اي ان علاقة السبب بالنتيجة تربط العناصر الزمانية في كل متوالية سردية. لا اقول ان القصص مغالط في ذاته على نحو ما، بل انه مبني بحيث تكون المغالطة سمة للعالم القصصي. وحين نقول ان العمل ذو صيغة حكائية، مثلاً، فاننا نعني ان العمل يخيب الساردية في الربط السببي بين الاحداث، ونعد ذلك نقصاً قصصياً (برغم عدم استبعاد وجود ما يعوض عن القصص في أي عمل كما هو

واضح). وقبل كل شيء حين نرى في العمل قصة، فنحن ننظر اليه على انه ذو توال زماني يعتمد على منطق السبب والنتيجة. وهذا يعني انه اذا قدمت الاحداث في القصة في متوالية زمانية، فان قدراً كبيراً من سارديتنا سوف ينصرف الى اقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه. وهذا يعني، فضلاً عن ذلك، انه اذا قدمت الاحداث خارج المتوالية الزمانية، فاننا سنبحث عما يوصلنا الى فهم المتوالية الزمانية، لكي نتمكن من الامساك بالمتوالية السببية التي تخبرنا بالكيفية التي تنظم فيها المتوالية الزمانية. ويمكن للساردية، حتى في متابعة قصص بسيط، ان تكون معقدة جداً. وبفضل السببي عن الوصفي المحض أو العارض نريد استباق احداث المستقبل من خلال النماذج السببية التي نعرفها، ونعيد النظر في احداث الماضي استناداً الى عمليات الفهم الحاضر. وتعتمد الشعبية غير الاعتيادية للقصة البوليسية منذ (ادغار ألن بو) على الطريقة التي يمتزج فيها الشكل القصصي بمبادىء الساردية في القص نفسه. فنحن نتابع المفتش وهو ينتقل زمانياً من الجريمة الى الحل، في حين انه في المقابل مشغول بعملية بناء قص الجريمة نفسها من عدد من المفاتيح التي يواجهها دون ان تتضح سياقاتها الزمانية والسببية. وينشيء من المفاتيح غير المترابطة سرداً بوليسياً، يحقق في النهاية سارديتنا أو يصححها (لمناقشة التفاصيل انظر: تزفتان تودوروف: شعرية النثر، الفصل الثالث). وهذا النموذج قديم قدم اوديب، ويكاد يطغى على كثير من الدراما والقصص الميلودرامي. ففي المسرح مثلاً ينحى المسار الزماني للاحداث التي تؤدى على المسرح نحو الايجاز والجريان الزماني المباشر، ولكنه يولد، بين الحين والآخر، ايحاءات تنتمي الى زمن ما قبل العرض المسرحي. وغالباً ما تكون

هناك قصة في مسرحية تتضمن احداثاً مهمة تنبثق عن الحبكة التي تؤدى على الخشبة.

ويمكن قياس قوة النزوع البشري الى الساردية البسيطة جزئياً من خلال حساب عدد الاعتداءات التي تشن على هذا النوع في مختلف وسائل الاتصال الحديثة وما بعد الحديثة. ويمثل بيرانديلو وبريخت في المسرح طريقتين لمحاولة الحيلولة دون اندفاع المشاهد الى الساردية. يقطع بيرانديلو الاوهام لاسباب جمالية، ولكي يوضح لنا قوة الوهم، ويبين لنا اخيراً، ان الحياة نفسها ليست سوى تمثيل ووهم. فيما يبحث بريخت عن الساردية ليتيح لمسرحه المجال الايدلوجي لتحقيق غايات اخلاقية. ويمثل رينيه وغودار في الفلم حالتين شبيهتين بحالتي بيرانديلو وبريخت في المسرح. ويمكن ان نجد المماثلات القصصية لهذين الشخصين في متاهات الآن روب ـ غرييه، والكتابات الصحفية عند هونتر تومسن. ومع ذلك فان كل هذه الاعتداءات على الساردية ـ واسلاف هؤلاء مثل سرفانتيس، وكالديرون، وديدرو، وستيرن، وآخرون ـ تعتمد الساردية ولا يمكنها الاستغناء عنها. وربما لا يوجد خطاب طويل يمكن لقارىء أو مشاهد أو سامع أن يتلقاه دون ان يسمح أو يشجع قدراً معيناً من الساردية عند جمهوره.

ويمكن ايضاح طبيعة الساردية على نحو آخر. فهي لا تعتمد على ما هو مغالط في المنطق وحسب، بل على سلوك يعد في علم النفس سلوكاً عصابياً أو ذهانياً. فالساردية هي شكل من أشكال جنون الاضطهاد المسموح به والحميد (ما اكثر ما يشير طلاب المدارس الى مؤلف ما بصيغة الجمع «هم»؟). ويفترض مؤول العملية السردية

وجـود هدف مـقـصـود من فـعـاليـة القص، الذي اذا وجـد في العالم، فـينبـغي ان يكون تدميرياً بحق للفـردية وللشـخصية كما نعرفها (اترك جـانـبـاً الـسـؤال عما اذا كـان هـذا تطويراً). يفترض قـارىء السرد أو المشـاهد له انه في قـبـضـة عـملية مسيطر عليها من الخارج، ومصممة لاشـيـاء لن يقـوى على مـقاومتها. وان كل ما يبذله من جهد لن يؤدي بـه الا الى الـوقـوع في شراك المـؤلـف. ويـأتي الـكـثـير من نفـاذ صبرنا بالقـصص غير الناضج من فقدان الايمان بقدرة المؤلف. فحين يخفق في استـبـاق ردود افـعـالـنـا، ويخـفق في نصب الأحـابيل التي نسـقط بها مـتلذذين، نبـدأ بالتـسـاؤل مـا اذا كـان متمكناً، فنخشى بأن علينا ان ننتـقل من السـاردية الى القص نفـسـه، أو أن نعـود، عودة نهائية، الى الـسلوك اللاسردي.

ان سـمـة من سمات السـاردية تتـمثل في رغبتنا في الاذعان لبعض ابعـاد الوجـود، وبعض المسـؤليات العادية، ووضع انفسنا تحت تصرف الهدف الوهمي لصـانع السرود الذي نعـتمده لاننا نحترم طاقاته. وهناك شيء غير ديمـقـراطي في كل هذا، وغير نقدي ايضاً. فالنقد يبدأ حين تتـوقف السـاردية. سـمـهـا هرباً، أو تعـالياً، فان الساردية حالة وعي يلتـذ بها لكونها مختلفة عن بقية الحالات، اختلاف الجزء الحالم من النوم عـن بقـيـة الاجـزاء. وهذا العنصر من السـاردية الذي قـد يكون اكـثـر ابعـادها اهميـة وبدائيـة، مصدر عدم رضا عند كثير من الكتب وصناع الافـلام المعـاصرين. فخاصية الاذعان والتسليم التي تشكل اهم سمات الفـاعليـة السـاردية، قـادت بعض مـبـدعي الأعمال السردية الى اكـراه القـارىء وابعـاده عن نماذجه الاليفة من الساردية الى موقف اكثر حركية وانحـيـازاً الى النص. ذلك ان البـحـث عن «درجـة صـفر الكتابة» التي

يقـدم فـيها الكاتب مواده التي يبني منها القارىء نصا، هو في ضوء ما اسـتـخـدمـته من مصطلحات محاولة رد الساردية الى القص نفسه. وقد يتـمـثل اعـمق شكل لهذا الميل في كتاب ذي صفحات بيض، أو قطعة مـوسـيقية صامتة (كما فعل جون كيج)، أو اطار لوحة فارغ، أو شاشة صـور مـتـحـركة يضيئها مصباح كشاف لا يكشف الا نسيجها، وربما الغـبار المتناثر في المسافة الوسطية أو البقع الموجودة على العدسات. لقد جـربت وتجـرب كل هذه الصور المضادة، لكنها كانت قليلة النفع. بل ان اسـتـعـادة قطعـة موسيقية صامتة تمثل مشكلة. كما ان درجة الصفر للحياة هي الموت.

أرى أن أفضل السـبل أمـام الفنان السردي لتزويد جمهوره بتجربة أغنى من مجرد التـحـذير المستسلم لا تتمثل في ان ينكر عليهم رضاهم بالقـصـة، بل ان يولد لهم قصصاً تكافىء لهم هذا النوع الفعال والدقيق من السـاردية. وبالامكان، كما كـان شكسـبير يعـرف ارضـاء البـسـيط والمتـعب، في الوقت الذي يكافىء ايضـاً اولئك المسـتعدين لتوجيه انتباه قـواهم العـقليـة والعـاطفـيـة كـاملة للسرد. وفي الجـزء المتـبقي من هذا الفـصل، أود ان انصرف الى الطريقة التي يمكن ان يحقق بها الفلم على الخـصـوص هذا الشيء، وهو مـا يحقـقـه الآن حتى في الاعمال التي قد تـسـمـى اعمالاً من الدرجـة الوسطى، والتي لا ترقى الى ذرى التـذوق الجمالي، ومن اجل ذلك ـ وخـشـيـة تناول موضوعات لم يألفها قرائي ـ سأبدأ بمـراجـعـة مـوجزة لطبيعة الاشارات السينمائية. كما بين كريستان ميـتـز بوضوح بالغ، فان الفلم والسرد يشبهان بعضهما بقوة الى حد ان العـلاقـة بينهما تفترض وجود قانون أسمى. وحين سعى لسنج في القرن الثـامن عشر جـاهداً للمـقـارنة بين احتمالات المحاكاة في السرد اللغوي

وفـن الرسم، قـسم العـالم ببراعـة (وهي براعـة لاريب فـيـهـا) بينهما، فـخص سرد الافـعـال بالاشـارات المتـواليـة الاعـتباطية للقص، وخص وصف الموضـوعـات والاشـخـاص بالاشارات المتزامنة المقصودة للرسم. ولو قـدر له ان يعـود الى الحـياة اليوم لتعرف في السينما على ما يوفق بين عـالميـه المنقـسمين، لان الفلم في الصـور المتحركة يعطينا الموضوعات والاشـخـاص وهي تتـحرك وتمثل في نظام صوري للسرد يجمع بين قوى الشعر والرسم في تركيبة غير عادية.

وبرغم ذلك فـان نتـاج هذه التركيبة شيء مختلف جداً عن القص اللفظي اكـثـر مما نتـصور احياناً، وعلى نحو يفهمه لسنج ـ مختلف لان الاشـارات في الـسـينما تؤدي وظيـفـة مـغـايرة للاشـارات في القـصـص الـلـفظي. فـفي لغـة القص اللفظي تؤول كل اشـارة بأنها مـفـهـوم أو صنف، وحين يتـضح هذا ويكون ممكناً، يرتبط بمـرجع من نوع مـا، هـكـذا حـين أقـول لك (هناك كلب على التل). فـانت سـتترجم هذه الصـورة الصـوتيـة (كلب) الى حيوان من صنف الكلبيات، ولو تحركت لتنظر وتراه من النافـذة، لرأيت بالتـالي مرجعاً خاصاً يحل محل الصنف المفـهـومي في العـمليـة التأويليـة التي قـمت بها. واذا قدمت لك كلباً خيـاليـاً في السرد، فـان عـملية تحويل هذا الكلب من صنف فارغ الى حـقـيـقة ملموسة سوف تعتمد على التفاعل بين قصّي وسارديتك. حتى لو قلت: (انه يرفع سـاقـه) فان خيالك سيرفع ساقاً، وستفضل الساق الخلفـيـة، غير ان اختيـارك متروك لك، مـا لم، أو حـتى اعطيك من المعلومـات اللغوية ما يلزمك بتصحيح الصورة.

لو انني، من ناحـية اخرى، قدمت لك كلباً سينمائياً، فان عملية

الدلالة تختلف تماماً. ذلك انك تواجه اشارة ترتبط بقوة بمرجع معين، قد تقرنه بمفهوم صنفي أو مجموعة من المفاهيم، بعملية قد يكون بعضها شعورياً وبعضها الاخر غير شعوري. وقد أضللك، اذا كان بمستطاعي استعمال الكلمات في الفلم. فانادي كلباً ذكراً باسم (لاسي)، واذا كان الكلب ذا شعر كثيف وحركة الكاميرا حاذقة بما يكفي، فقد تنطلي عليك الحيلة، وبذلك ترد المرجع الى صنف صائب قصصياً، وزائف واقعياً. وهي مشكلة لا تكاد تظهر في القص اللغوي، حيث اذا سميت كلبة باسم (لاسي) فإنك ملزم بان تضفي عليها ما يترتب على ذلك، أو ان تترك اجزاء منها بيضاء حتى اوجه انتباهك اليها.

ما أود قوله من هذا الاسترسال في طبيعة الاشارة اللغوية ان السرد الواحد، وان امكن تقديمه في صورة لفظية أو صورة سينمائية معاً، فان القص والساردية سيكونان مختلفين. وهذا هو السبب في كون المثال الذي ضربته من هنري الخامس كان مضللاً الى حد ما. وما دام الجزء اللفظي في المسرحية شفوياً تماماً، فيمكن اعادة انتاجه انتاجاً تاماً في الفلم. أما الرواية فتقص لغتها بالوصف والتأمل الذي ستضطر الترجمة السينمائية الى الاستغناء عنه. وحتى القص الصوتي في افلام معدة عن روايات ومستعملة استعمالاً مؤثراً جداً في فلم جيد مثل (وداعاً حبيبتي) أو فلم عظيم مثل (جول وجيم) فهو بالغ الانتقاء قياساً الى اسهاب الكتب الشامل. وتقابل هذه الاختلافات في القص اختلافات مهمة في الساردية. ان العمليات السردية للقارىء حين يهتم بقصص مطبوع تتجه أساساً نحو عملية التصوير التخيلي. وهذا ما يجب ان يقدمه القارىء لنص مطبوع. أما في السرد السينمائي فينبغي

ان يقـدم سـاردية اكـثـر تصنيـفاً وتجريداً. وهذا هو السبب في كون نقد الافـلام اكـثـر اثارة من النقد الأدبي. فالفلم المتقن يتطلب تأويلاً، بينما لا تـتطلب الرواية المتـقنة الا فـهماً. وهنالك اسـهـاب في تقـديم تعليق لـغـوي عـلى مـوضـوع لـغـوي، لا يـصح حين يكون الموضـوع بصرياً بوضوح.

ويمكن النظر الى بعض الحـركـات في القـصص المعـاصر بوصفها محاولات لاكـتـساب الغموض والحرية السينمائيين من التفكير المفهومي. لـقـد جـهـد ألان روب ـ غـريـيـه أن يكون آلة تصـوير، وانتج بعض الانجـازات اللفظية المهمة. غير أن هذه التجارب في الكتابة ضد الاتجاه الـتـلـقـائي للقص اللفظي محدودة في ممكناتها المتطورة. فـالكاتب الذي يريد ان يكون آلة تصـوير، ينبغي له ان يصنع سينما، (كما فعل روب ـ غـرييـه بالطبع مع نتـائج مختلفة). كذلك يمكن لصناع الافلام السردية ان يعـملوا ضـد الاتجـاه التلقـائي لعملهم. وقد انتجت افلام تحاول ان تصـوغ الواقـعي صـيـاغـة مـفـهومية بالغة الى حد انها غاصت في بحار البـلاغـة. اذ تتطلب هاتان الوسـيلتـان السرديتـان المختلفتان وتشجعان نـوعـين مخـتـلـفـين من السـاردية، برغم أن هذين النوعين يشتركـان في اتاحـتـهما التكثـيف البـالغ والتـعقيد الكبير. وقبل ان اصل الى النهاية، أود ان اسـتـكـشـف بـعـض جـوانـب الـسـاردية في عـدد من الافـلام الامـريكيـة توضـيـحـاً للعـمليات التي ناقشتها على نحو قد يكون بالغ التـجـريد. وتنطوي هذه العـمليـات على صياغة مفهومية للصور وبناء اطر السببية والقيمة حول هذه المفاهيم.

قـبل عـدة سنوات وجـدت نفسي مدفوعاً بطرق مختلفة جداً لانواع

مختلفة من الساردية قدمتها ثلاثة أفلام امريكية هي «فالدوبير العظيم»، و «العراب ـ ٢» و «الرؤية المغايرة». واذا رأيت كلاً من هذه الافلام مرة واحدة، فلست في موقع يسمح لي بتبيان مزاياها بصورة فعالة، ولا بتحليلها مدعياً العمق والدقة. غير أن كل واحد منها كان قد أثارني، وتركني مع بقايا الساردية التي كانت جزءاً من ادواتي المعرفية.

«فالدوبير» فلم ساحر، وربما على وعي كبير بسحره. ويختزل لنا أمريكا كما صورها نورمان روكيل، ولكنه يتجاوز هذه الخاصية في مناسبات عديدة. ففي المشاهد المزدوجة حول تحطم الطائرة القدري نجد عالم روكويل، وقد تحول الى شيء ما سبيه بعالم ناثنائيل ويست. ثم فجأة يتم انفجار التعطش الى الدم والوحشية فيما وراء السطح الهادىء لوسط امريكا من خلال مظهر روكويل، وهو الاكثر اقتناعاً بسبب الاخلاص الذي اقيم عليه ذلك المظهر في الفلم. في عملية ساارديتي التي استمرت بعد ان انتهى العرض فترة طويلة، وما زالت مستمرة، رابطة بين صور الفلم الواصف metafilm العظيم الذي بنيته في ذهني، جاءت صور اخرى لتطغى على ما اتذكره من الفلم. ليست وجوه روكويل، ولا البهلوانيات الهوائية العجيبة، بل صور البستنة والانسانية الاقرب الى غرانت وود منها الى روكويل. وعلى الخصوص ارى بيتاً مسيجاً، شجرة، شخصاً أو شخصين في بيت تحيطه هذه الاشياء، وفيما وراء ذلك الحقول والسماء. الكاميرا ثابتة أو تتحرك ببطء، والاحساس بالسكينة، بانسجام الانسان مع الطبيعة، طاغ. وتولد فيّ هذه الصور الشعور نفسه الذي اجربه حين أعود الى «إيوا» حيث تستطيع ان تشم خصوبة الأرض، وتفهم كيف يحبها الناس،

وكـيف ان حب المزارع للارض يتـجـاوز الحـدود الوطنيـة، ويعـود قروناً الى مـا وراء التـاريخ. ان ضرورة ان يكون الاحـساس بالارض قوياً الى هذه الدرجـة في فلم عن السماء، عن اللاارتيـاح، عن شـعب لم يجد له مأوى على الارض، مـسألة مـهـمة. فتعقيد فلم بسيط في جوانب كثيرة يأتي من حب الانتـبـاه الى الصـور التي تدعـونا الى اختراقـها وصولاً الى المعاني الخبيئة وراءها.

تبـدأ السـاردية، فـيما يخص فلماً مـثل فالدو ببير بالمحاولة البسيطة لتـسـجـيل الصـور، وتصنيـفـهـا، واضفاء قيم عليها بحسب الشفرات الثـقـافـيـة المتـاحـة. واذا اسـتـخـدم نورمان روكويل وغرانت وود فقد يستـعـمل شخص آخر نماذج مختلفة لا تحمل اسماً على الاطلاق. على اية حـال، ما ان نتابع التسلسل السردي للفلم، حتى نؤلف قصة فالدو نفـسـه، من الاحـداث التي تعرض امامنا، ونشحن تلك القصة بقيمة وعـاطفـة بطرق معقدة جداً. وما أقوله هنا أن جزءاً من العملية الحيوية والمعـقـدة التي نقـوم بها لتـحقيق هذا التنشيط للقص تعتمد اشياء مثل القـيم المشـفـرة المعزوة الى صور معينة. في هذه الحالة يكون قدر فالدو مـا يـكـونـه، لان حـيـاتـه ممـزقـة بين وداعـة منظر الريف الذي يذلله الانسـان، وبين تفـاهة الانسـان وقـسوته ككائن اجتماعي. ولا يستطيع فـالدو ان يقـبل بوداعـة احـد جـانبي ثقـافـتـه، فيزدري الجشع والايثار الدنيـويين عند الآخر، ولم تكن اكاذيبه وتحليقاته سوى محاولات للتعالي فـوق هذه الوقـائع، ليـبني عالماً اسطورياً يمكنه ان يعيش فيه مطمئناً. لـكـن لابـد من هبـوط الطائرة بين حين وآخـر. وقـد تخلق الاسـاطير، لكنها لا تعاش.

قد يعترض انصار الافلام على مناقشتي باعتبار انها بعيدة عن واقع الفلم، وتقفز نحو عالم وهمي من التأمل بالموضوع. ولكن هذا هو ما ينبغي ان نقوم به لتحقيق الفلم السردي، فالعالم السينمائي يدعونا، بل يتطلب منا، الصياغة المفهومية. أن الصور المقدمة لنا وترتيبها وترادفها، هي تخطيطات سردية لقصص ينبغي ان تبنيه ساردية المشاهد.

تختلف صور أمريكا في «العراب ـ ٢» عن صورها في «فالدوبير» اختلاف ايطاليا الصغيرة عن نيبراسكا أو لاس فيغاس عن كيوكوك. غير أن الصور تثير عمليات مشابهة من الساردية في اذهاننا. وبالنسبة إليّ فأن مشاهد جزيرة ايليس (في ميناء نيويورك) تعادل ركاماً من كتب التاريخ. وفي لقطة طويلة على الخصوص، تتابع الكاميرا ببطء، مجموعات من المهاجرين توسم وتساق كالماشية، مقربة حلم امريكا وواقعها قرباً مدوخاً. لقد وقف اجدادي في تلك الصفوف، غير أني شعرت بقرب أكثر منهم وأنا أراقب كما لم أشعر من قبل. لقد اعطتني الكاميرا البطيئة، والضوء الدافئ، والحشود الصابرة برجاء صورة اقرب الى قلب هذه البلاد، من صورة الـ «مي فلاور» أول سفينة للمهاجرين أو «صخرة بلموث» أول صخرة وطأها المهاجرون. الفلم، بالطبع، يتحدث عن خديعة هذا الحلم: زعيم المافيا في حصنه، والسيناتور في مبغاه، ومؤتمر السفاحين والسياسيين في كوبا باتيستا. ولابد من وضع هذه الصور بعد تلك الصفوف الصابرة من المهاجرين لتكتمل سخرية الفلم. غير أننا ما أن نراها حتى تعلق في ذاكرتنا زمناً طويلاً.

«النظرة المغايرة» فلم لم ينل من الاهتمام ما ناله الفلمان الآخران، واظن انه كان أقل نجاحاً من الناحية التجارية. لكنه بالنسبة إليّ فلم ذو إثارة غير عادية برغم ضعفه، والى حد ما بسبب هذا الضعف. فقد حاول أن يقوم بعملين سرديين مهمين، فأخذ جنون العظمة الذي يكمن في قلب العملية السردية نفسها، وجنون العظمة الآخر الذي يهدد بسحق حياتنا القومية، وحاول ان يطابق بينهما. وتولى تقديم مشهد فريد يتطلب أكثف ساردية واجهها فلم أتذكره. تقدم اللوحة قصة تفترض وجود مؤامرة وراء عمليات الأغتيال التي يتعرض لها السياسيون الليبراليون، وتدين الرضا والاشتراك في الجرم عند التحقيق بهذه الاغتيالات. كل شخصيات الفلم التي تدرك المؤامرة تموت بعنف، بل أن آخر مدافع بطولي يقع في فخ موقف حيث يؤخذ بجريرة الأغتيال، ويقتله، أخيراً، القتلة الحقيقيون الذين يتظاهرون بمساعدته في اعتقاله. فلم قارس وقريب قرباً فاضحاً من الوقائع الحقيقية المعاصرة. ويسهم مع قراء المجلات الفضائحية وأنصار مؤامرات نظريات جنون العظمة بنشر صور امريكا اللاعقلية، المرعبة. وكفلم يفتقر الى النجاح الشعبي الناجم عن حقيقة ان الجمهور لا يستطيع أن يقبل بذبح أبطاله. فمثل هذا الفلم في القصص الشعبي يطلب لتمثيل البطل المنتصر الذي ينقذ البلاد من عصابة المتآمرين الشريرة. لكن هذا الفلم، بقبوله جنون العظمة الكامن في جزء من الجمهور العام، ورفضه سطوة الخيال، وتحقيق الرغبة الذي يرافقها في العادة، اغترب عن جمهوره المتوقع. وبالطبع منذ البدء يتم تجاهل من يعدون أنفسهم فوق هذه الاشياء.

لدى الفلم مشكلات أخرى - في التسارع، في منطق الاخبار، في

الاستناد بثقل الى اساتذة غير مرئيين للمؤامرة لربط النهايات السائبة في الحبكة، وتشجيع السادرية غير المتقنة وغير المكترثة عند المشاهد. غير انه منحنا مشهداً غير عادي يواجه فيه البطل الجسور الذي يحاول ان يتسلل الى المتآمرين، اختبار الشخصية المستقبلية. ولكي يكون قاتلاً غير محترف يجب ان يتظاهر بمظهر المصاب بجنون العظمة. وينطوي الاختبار على شده الى كرسي كهربائي يضبط ردود أفعاله، في حين تعرض عليه سلايدات محسوبة لمعرفة الاثار العاطفية القوية التي تظهر عليه: مسؤولون، اعلام، فتيات، منحرفون، مشاهد عنف وحشية، فطائر تفاح، جميعاً في متوالية سريعة التكرار والترادف. ولكي يجتاز الاختبار لابد لبطلنا ان يبدي ردود الافعال التلقائية المناسبة لفحص جنون العظمة. ونحن الذين نرى على كرسينا السلايدات التي يراها، ملزمون بالضرورة باغتياله، عن طريق التقمص، بمحاولة فرض ردود الافعال المناسبة في أجهزتنا العصبية. والنتيجة هي نوع من العبء الحسي المتعب للذهن، وقطع السادرية التي تلح على اتمام كل شيء بسرعة. ان غموض الضبط نفسه، وغياب قواعد هذه اللعبة، يشير الى أن صناع الفلم لم يكونوا ذوي مكنة خيالية لتصويرهم. هكذا يحاول الفلم، تكراراً، ان يسمح بجنون عظمة واقعي وحاقد لاستبدال جنون العظمة المعتدل في قلب الفاعلية السردية. يحاول الفلم ان يخفي عجزه الخيالي وراء قصصه غير المكتمل. ولاشك ان هذا اخفاق مرسوم، ولذلك نرى افكاراً كان يجب ان تؤدى بقوة، وقد اختزلت الى مجرد حيلة حسية أمام أعيننا.

لقد حاولت في هذه النظرات الثلاث الى عمليات السادرية السينمائية ان اكتشف قوة واهمية الصياغة المفهومية التي يقوم بها

المشـاهد لتحقيق الافلام السردية. بالطبع هناك ما يعني السرد السينمائي اكـثـر بـكـثير مما قلـت. وهناك ايضـاً أقل بكثير. بعض جـوانب الفلم السردي ليـست اكـثـر من قـضـية مثير واستجابة تتضاءل فيها الصياغة المفـهـومـيـة الى الحـد الادنى، وهذا تعريف مفيد للادب الاباحي سواء أكـان مـثيراً للذة أم للالم. ولا نحـتـاج الى مـفاهيم موسعة عن الافعال الجنسـيـة أو الوحـشـية المؤلمة لكي نتأثر بتمثيلها، أو حتى لنتأثر بصور الواقع. غير أن هذا التأثير مـهما كـان عنيـفـاً غير مـشتق من أية عملية سردية. فـرؤية شـخص متعذب أو مكتف جنسياً أمام أعيننا قد تكون اكـثـر تأثيراً، وبتأديتنا الدور الرئيس نكون نحن الشرط الاكـثـر تأثيراً، ولـن تـكـون هذه التـجـربة سردية بأية حـال. وانا اود ان اكـون حـيـاة وليس قصصاً.

لأن الـفـلـم يبرز الوسـائل السردية الاخـرى جميـعـاً في قـدرته على تـصـوير الموضـوعـات والافـعـال المادية للكائنات، فـهـو الأقـرب من الواقع، ومن التـجـربة الحـقـيـقية غير المتميزة. أما الأدب فيبدأ باللغة، ويجب ان يمارس الآلام غير الاعـتـيادية ليحقق انطباعاً عن الواقع. لهذا السـبب اسـتـخـدم السرد المكتـوب في الاعم الاغلب فكرة الواقـعـية أو احـتمال المطابقـة مع الواقع كمعيار للتقويم. المشكلة مع الفلم مختلفة. فـهـو يجب ان يحقق مـسـتوى معيناً من التأمل والصياغة المفهومية ليبلغ شرطه الامـثل كسرد. وقـد حـقـقت افـضل الافـلام السردية دائماً هذا، وقـامت بشكل سـينمائي رائع عبر المشـاهد والصـور بما يحفـز في متلقيها ساردية مناسبة .

مدخل سيميائي للسخرية في الدراما والقصص

« في بلاد العميان ، الأعور ملك »

ـ مثل قديم ـ

أود أن ابدأ بمقتطف من نص أدبي، وهو قصة قصيرة كتبها هـ. جـ. ويلز عنوانها «بلاد العميان» . وفي هذه القصة يضل شخص مبصر طريقه فيقع على قرية قصية أصيب جميع سكانها بالعمى منذ اجيال. يتوقع الرجل المبصر، وقد وضع نصب عينيه هذا المثل القديم، ان يصير سيداً بين العميان، غير ان الاحداث لا تجري كما يشتهي، فيقع أسيراً بأيديهم، وفي ظن آسريه انه مجنون. ويتحدى ذات مرة أحد آسريه:

قال له:

ـ سيأتي زمني.

أجاب الأعمى:

ـ ستتعلم، في العالم أشياء كثيرة تتعلمها.

ـ ألم يخبرك أحد بأن الأعور في بلاد العميان ملك؟

سأله الأعمى بغير اكتراث وبلا فهم:

ـ وما الأعمى؟

تمنحني هذه الفقرة، شأن القصة كلها كثيراً من المتعة. ولهذه المتعة أسباب كثيرة. فأنا أحب طريقة بناء الحكاية بوصفها تجريباً لفكرة طلعت من قالب المثل القديم، ومن مثال أفلاطون عن «الكهف». أحب الطريقة التي يستنتج بها ويلز ما سيقع من المولد أو القالب matrix وتأليفه الأنيق بين المنطق والخيال. أحب كل هذه الأشياء، ولكن يبدو لي من المستحيل تفسير متعتي بهذا النص دون الرجوع الى مفهوم السخرية. فالبنية الكبرى للقصة نفي للمثل القديم عن بلاد العميان الذي هو مولد القصة، وهذه هي سخرية سردية أو درامية. يقيم البطل المبصر توقعاته على أساس المثل فتدحض الاحداث توقعاته. وهو، فضلاً عن ذلك، نفي يولد معنى جديداً. ولذلك يعيد كتابة المثل بطريقة مؤثرة «في بلاد العميان، يعد الأعور مجنوناً».

ليس هذا مجرد اعتراض على القول المأثور القديم. فهو ينطوي على نشاط ابداعي أو اعادة تشفير فيما وراء النفي الأولي. فهل تنطبق فكرة السخرية، بوصفها مجاز الخطاب السردي، على نفي المثل القديم فقط، أم على اعادة كتابته ايضاً؟ دعني أرد هذه البنية الكبرى الى مستوى القضية المنطقية. خذ المثل الاصلي واعادة صياغة بسيطة له باجراء استبدال واحد:

«في بلاد العميان، الأعور ملك»

«في بلاد العميان، الأعور مجنون»

هل لدينا مجاز هنا؟ واذا كان لدينا، فأي مجاز هو؟ بالطبع تغطي العملية التي تتضمنها القصة ككل أكثر مما تغطي صورة القضية المنطقية، ويجب ان ننتبه الى ذلك. ويجب ايضاً ان ننتبه الى أن المثل

الاصلي هو نفسه مجاز ايضاً. فهو أمثولي allegorical وهو في الحقيقة لا يدور حول بلاد العميان، التي ليس لها وجود، بل حول التفوق النسبي لقلة قليلة على من لا وجود لهم مطلقاً في جميع جوانب الحياة، اذ يمكن ان تعاد كتابته عن بلاد الصم، أو بلاد الجياع أو بلاد من لا سيقان لهم، وهكذا وهكذا، وهو باق يحمل المعنى نفسه على المستوى الأمثولي من التجربة.

ما تفعله قصة ويلز اذن، هو أخذ صفة الامثولة في المثل ونقلها أدبياً بلا حياء. فتقلب «بلاد العميان» المجازية الى بلاد «تمثيلية»، أو بعبارة أدق، بلاد «حكائية». على هذا المستوى، السخرية مجاز مضاد. ومع ذلك لابد ان نصنفها مع تلك الاستعمالات الابداعية أو اللاهية للغة، التي تمنح المتعة لكل اولئك الذين يجب ان يستعملوا اللغة استعمالاً حرفياً بطريقة أقل مجازية. غير ان هناك مستوى آخر للنص، ينبغي ان نفحصه قبل ان نتركه. اذ يعطيني سطر من الفقرة المقتبسة متعة معينة («ما الأعمى؟» سأله الرجل الأعمى). ويأتي مصدر متعتي الى حد ما من الطريقة التي تضغط على نحو رائع قضايا واسعة من القصة وتضمنها، غير انه هناك ايضاً خاصية امتاع متميزة في تجربتي التي أريد ان اعزوها الى نوع آخر من التعقيد في السطر فكلمة «أعمى» تستعمل بطريقتين: هي عند الأعمى ليست حتى كلمة، بل مجرد تأليف غريب بين مجموعة من الحروف أو الفونيمات، أو هذيان مجنون. أما عند الرجل المبصر في القصة، وعند الراوي، والمؤلف، والقارىء، والناقد، وقراء الناقد، والى غير ذلك، وعند من يعرف اللغة الانجليزية، فإن «أعمى» كلمة ذات معنى، لكن الحالة هنا ليست مجرد قضية يسأل فيها شخص آخر ان يحدد معاني كلماته.

فسؤال الاعمى لم يكن سؤالاً لغوياً شارحاً (metalingual) ـ لا عنده ولا عند سامعه المبصر ـ ولا حتى عندنا نحن على الخصوص. انه جهل الأعمى بالعاهة التي هي خاصيته المميزة عند الآخرين، وقد أبرزها النص بتكرار لطيف للكلمة التي يسأل عنها في خطابه، وهو جهل ساخر بالتأكيد. وعلى أية حال، فليست لدينا كلمة اخرى للتعبير عن هذه الظاهرة اللغوية. وهذه سخرية موقف أو وجهة نظر. فهي تنتج عن الاستعمال المزدوج لكلمة «اعمى»، ولكن ليس في الكلمة ذاتها، بل في المباينة بين شفرتين تجعلان من المفردة ذاتها، مجرد هذيان عند واحد، واشارة لغوية عند آخر. هذه الصيغة التزامنية للسخرية السردية، كما ان خيبة توقعات بطل القصة هي الصيغة التعاقبية. ويمكن رد كلتا الحالتين الى مستوى الكلمات في النص، غير ان السخرية لا تكمن في الكلمات، بل انها في الحكي (التعاقب) وفي الخطاب (التزامن).

لقد كنت اركز على المتعة في هذا النقاش، لان المتعة تقدم لنا مقترباً آخر للقضية الكاملة في ماهو الأدب. فالقول بأن نصاً ماهو أدبي الى حد انه يقدم للقارىء المتعة، يعني صياغة مفهوم بسيط ولكنه قوي، يعني ادعاء موقف يمكن تبنيه لزمن طويل ضد الاعتداءات الخطيرة التي بالتأكيد سيكون السبب في وجودها. ولا أتردد شخصياً في قول ذلك ـ بل أنني اقوله في الحقيقة ـ لكن يبدو لي أن الأهم الذهاب الى ما وراء هذا الموقف والمخاطرة بمحاولة قول كيف تعمل المتعة الادبية.

يمكن تعريف مصادر المتعة في الخطاب الأدبي بوصفها مواد

القـدرة الاتصـالية. تقدم النصوص الأدبية المتعة للقراء موفرة لهم فرص استـعمال كـامل نطاق قـدراتهم التأويليـة اكثر من النصوص اللاأدبية. وسـاردية القـارىء، بوصـفها ما يولد الحكي وينظمه من خلال المخطط النصي لرواية مـا، هي مـثل على ذلك. وشـاعـرية القارىء، كما يمكن ان نسـميـهـا، التي تعـمل على اللغة المجازية للنص، هي مثال آخر. ويذكـرنا الفرويديون الجدد، ولاسيما جاك لاكان وحلقته، أن المجازين الشعـريين الرئيـسيين عند جاكوبسن، وهما الاستعارة والكناية، قريبان في المعـنـى مـن التكثيـف والاسـتـبـدال عند فـرويد، كما لاحظ ذلك جـاكـوبسن نفسـه. فـاللاشـعـور يتحدث في هذين المجازين ليتجنب رقـابة الشعـور، وفي مثل هذا الخطاب يجد المكبوت ما يعبر عنه، محققاً المتـعـة للمـتكلم. هكذا تمضي النظرية، وقـد اخـتـزلت الى حـد كبير. لكنهـا لا تقـدم تفـسيراً كافياً للمتعة التي نحصل عليها من مجازات من هـذا النوع، المتـعـة التي لديها الكثير فـيما يتـعلق بالانتـاج الشـعـوري للمعنى وبالتعبير اللاشعوري عنه.

السـخرية طريقة للخلاص من الرقابة، ايضاً، سواء أكان الرقيب سـيـاسـيـاً، أم ذاتاً عليـا. وهي في الحـقـيـقـة كـثيرة الشبه بـ «النفي» الـفـرويدي، الذي هو وسـيلة تتـيح لنا أن نقـول «لا أريد أن أقلقك» حين يكون في نيـتنا شعـورياً أو لا شعورياً، القيام بذلك بالذات. ولم يكن بالسـهل قط دمج السـخرية بحقل المجازات أو الوسائل البلاغية، لأسـبـاب قـد تسـاعدنا الدراسات السيميائية على فهمها. وفي حين يتم التـعـبير عن الاسـتـعـارة والكناية ويفـهمان في الاسـاس على المسـتـوى الدلالي للخطاب، تعـتـمـد السـخـرية الى درجة غير عادية على تداولية الموقف. فـفي الكلام، غـالبـاً مـا تشير الاجزاء اللالغوية من القول الى

السخرية (مثل التنغيم والايماء)، في حين أن الاستعارة والكناية مستقلتان عن هذه السمات. الاستعارة تتجذر في وظيفة التسمية في اللغة، في حين تقوم السخرية على أساس الوظيفة الاتصالية. فهما تستعملان سمات مختلفة من المهارة الاتصالية، وتلجآن الى امزجة أو حساسيات مختلفة، ربما تكون السبب في ميل كثرة من الكتاب الى انتاج نصوص تهيمن عليها احداهما دون الاخرى، بدلاً من الجمع بينهما معاً. وبسبب من تجذر السخرية في الجزء اللالغوي من الاتصال، فانها مجاز النصوص السردية والدرامية بشكل جلي، كما ان الاستعارة هي مجاز النصوص الغنائية. وفي الحقيقة فإن المباينة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين، هي أساس البنية الساخرة، ما دامت الكلمات مرتبطة بالمظهر، والافعال بالواقع.

لا أعني من إعادة وضع السخرية في قلب نقاش النصوص الأدبية ان اسبغ عليها انغلاقية المنهج الشكلاني أو النقدي الجديد الذي يقلب هذه النصوص الى أعمال. ولن أتحدث عن النقائض الذاتية أو أنواع الغموض التي تشل المعنى وتتيح للقارىء أو المشاهد تأملاً جمالياً خالصاً للنص. لا أريد هذا أبداً، ذلك لأنه السخرية، من بين جميع المجازات هي الوحيدة التي يجب ان تخرجنا دائماً من النص، الى الشفرات والسياقات والمواقف. وفي الحقيقة فان تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها مشكلة سيميائية مثيرة أخترت لتوضيحها عدداً من النصوص المأخوذة عن أنواع وفترات وثقافات مختلفة من الأدب الغربي في القرنين الماضيين.

في أيار عام ١٧٧٧، حين كان الانجليز يحاولون إخماد تمرد ضئيل

في مستعمراتهم الامريكية الشمالية، وقع حدث اكثر اثارة في لندن، حيث عرضت مسرحية جديدة. ولقد حظيت تلك المسرحية، وما زالت تحظى بالنجاح المتواصل حتى اليوم، برغم كونها، كما تشكى ناقد معاصر، «مجرد قطعة تتألف على المسرح حسب» «تقليدية» وبلا «وجهة نظر حقيقية». ان فكرة وجود مسرحية ناجحة جداً رغم انها لا تقول شيئاً، تبدو وكأنها تحقق متطلبات الشاعر الفرنسي «مالارميه» من الفن، لكننا نتحدث هنا بالطبع عن مسرحية «مدرسة الفضائح» من تأليف ريتشارد شيردان وهي كوميديا سلوك (Comedy of Manners) أضحت معروفة في الموروث الانجليزي الذي يمتد من «وتشرلي» الى «وايلد».

أكثر المشاهد إدهاشاً في هذه المسرحية المدهشة هو الفصل الرابع المشهد الثالث، المعروف باسم «مشهد الستارة» ودعني ارجع بذاكرتك اليه قليلاً. في المسرحية ثروة يريد ان يهبها عم ثري لأحد ابني أخيه: تشارلز وجوزيف سرفس. تشارلز متوحش قليلاً، يشرب ويقامر بكثرة، لكنه نزيه وطيب القلب. وجوزيف، من ناحية اخرى، رجل عاطفي، اي انه حسن المظهر وطلي التعبير في كل المناسبات لكنه في الحقيقة وضيع وسافل. هكذا تطرح المسرحية مشكلة بعبارات ساخرة. هناك سطوح لابد من اختراقها، ويجب ان يقرر العم الثري الذي عاد من جزر الانديز بمعونة صديقه القديم السير بيتر تيزل، أي ابني أخيه سيكون المستفيد منه. ويزداد الامر تعقيداً حين ينخدع السير بيتر تيزل، وهو زوج مسن من عروس شابة، بمظهري الاخوين ولا يدرك ان جوزيف العاطفي يحاول فعلاً إغواء الليدي تيزل.

يبدأ مشهد الستارة في بيت جوزيف سرفس العاطفي، الذي يأمر خادماً بوضع ستارة أمام نافذة مكتبته لان «جارته المقابلة سيدة عانس ذات طبع فضولي». هكذا تستعمل الستارة لتحول دون النظر، ولتمنع القيام بفعل المراقبة والتفرج، أما نحن المتفرجين على المسرحية، فنجلس على الجانب الآخر من الغرفة، ولا ستارة تحول دون نظرنا. ان السبب الذي دعا جوزيف لوضع الستارة، هو بمعنى ما مجرد اعتذار من شريدان عن وضعها على خشبة المسرح، غير انها ايضاً تقوي احساس المشاهدين بالافضلية، ومتعة اختلاس النظر. فنحن نكاد نشهد اغراء، ومعرفتنا بنوايا جوزيف تقدم لنا دليلاً لتأويل سخريات في طريقها الينا.

تدخل الليدي تيزل. زوجة السير بيتر ويبدأ جوزيف بمحاولة دفعها الى الخيانة، محاججاً إياها أولاً بأنه ما دامت هناك فضيحة يجري الهمس بها عنها أصلاً (وهذا ما يعرفه جيداً، وقد واجه به أخاه)، وما دام زوجها يشك بها، فانها لابد ان تقضي معه حق الجنس، لتخدعه فعلاً. ويضيف الى ذلك برهاناً مذهلاً. في ان زوجها يجب الا ينخدع بها، حتى اذا شك في خيانتها له، فيجب ان تكون «سهلة الانقياد الى اطراء فطنته وحصافته». بعبارة اخرى، يجب ان تجعل الوقائع تتطابق مع قراءته المغلوطة لسطح الواقع في سبيل شرفه.

يبني شريدان مسرحيته على ثيمة السخرية نفسها، اي الفروق بين المظاهر والوقائع، أو الاقوال والأفعال. فما ان يبدأ جوزيف الانتقال من الاقوال الى الافعال، وبرغم ان الليدي ما تزال تناقش ردها، حتى يدخل خادمه ليعلن مجيء زوجها السير بيتر، الذي كان في طريقه

الموصل الى الغرفة التي جرى فيها الاغواء. وبصرخة «ماذا سيحل بي الآن يا سيد منطق؟» تختفي السيدة تيزل خلف الستارة حين يدخل زوجها.

عند هذه النقطة تصير الاشياء اكثر امتاعاً عند جمهور المشاهدين. فنحن نرى الرجلين على خشبة المسرح، عارفين ان احدهما يتحدث ببراءة، دون ان يعلم أن زوجته تتنصت اليه، وان الآخر منافق. ونحن نؤول الاحداث لا بالنسبة الينا وحسب، بل بالنسبة الى المشاهد الاخر الذي يقف وراء الستارة. وبذلك تتضاعف السخريات، وتتضاعف متعة مشاهدتنا اياها ايضاً. ولا يمكن ايراد النقاش، الغني بالسخرية أيضاً، الذي جرى بينهما، غير ان فحواه كانت شك السير بيتر بأن لزوجته علاقة بأخيه الغائب تشارلز. وما هي الا قليل حتى يدخل الخادم مرة ثانية ليقول ان تشارلز نفسه وصل ويصر على الدخول. فتقدح في ذهن السير بيتر فكرة الاختفاء، وذلك ليتمكن جوزيف من جرجرة تشارلز في الحوار الى علاقته المفترضة بزوجة السير بيتر. وعند ذلك يذهب السير بيتر للاختفاء وراء الستارة ـ مثيراً توقعات الجمهور الساخرة ـ لكن جوزيف يوقفه في الوقت المناسب.

يصر السيد بيتر انه لمح تنورة فيما وراء الستارة، فيقول جوزيف ان بائعة قبعات فرنسية كانت عنده لزيارته، اختفت وراءها، فيدخل السير بيتر في مختلى صغير. يدخل تشارلز ليؤدي مع جوزيف مشهداً أمام جمهور واسع من مختلسي النظرات: الليدي تيزل، التي تعرف ان زوجها ايضاً يتنصت، والسير بيتر الذي لا يعرف بحضور الليدي تيزل، وبالطبع نحن جميعاً ايضاً. جوزيف، الذي يمثل الآن أمام

جمهـور اكثر عدداً ممن يخدعهم في العادة، في وضع حرج. ونحن الذين نؤول كل كلمـة، كما يجب ان تفعل الليدي تيزل والسير بيتر ايضاً، في احـسن وضع وأمـتـعـه لأننا نربط بين السـخـريات المتعددة التي تتوالد أمـامنا. وبنزاهة يتـهـم تشـارلز، جـوزيف بمـغازلة الليدي تيزل، حينئذ يضطر جـوزيف الى ازالة طبـقـات السـخـرية حين يخبر تشـارلز بوجود السير بيتر في المختلى. يخجل تشـارلز السير بيتر ويكرهه على الظهـور، فـيـقـر السير بيتر بخطأه. في هذه اللحظة، تصل صـديقـة جـوزيف الحـمـيـمـة الليـدي سنيرويل، فـينزل الى الاسـفل ليمنعها من الصعود وتعـقـيـد الموقف. عندئذ يخبر السير بيتر، تشـارلز عن بائعـة القـبـعات المفترضـة التي تختـفي وراء السـتـارة، ويجر تشـالز السـتارة، كاشفاً عن الليـدي تيزل، في اللحظة نفسها التي يعود فيها جوزيف. يطبق عليهم الصـمت جميعاً، فيسألهم تشارلز بعض الاسئلة، معيداً على سمع السير بيـتر وجـوزيف عـباراتهما التي تأخـذ معنى جـديداً في هذا السـيـاق الساخر، الذي يغادر تشارلز بعده.

عند هذه النقطة تقـول التـوجـيـهات المسرحية: «يقفون زماناً ينظر بـعـضـهـم الى بـعـض». وأنـا اعـترف ان هذه لحظة من اعظم لحظات الصنعـة الخالصة في تاريخ المسرح. وانها لتخلو من الكلمات. النظرات التي يتـبـادلونها تـتـيح مجالاً مذهلاً للممثلة والممثلين المشاركين، ويعطي الجـمـهـور مجالاً مذهلاً للنشاط التأويلي. وكل طبقات الادراك الساخر يـتـاح لهـا الآن ان تـنطلق ضـحكاً وتصـفـيـقـاً. وتقـول الروايات عن العـروض الاولى في «مسرح دوري لين» ان الضـجة في المسرح كانت لا نظير لها، وقـد روعت الناس في الشـارع خارج المسرح.

بعـد ان حـقق كل هذا خلق شريدان لنفسـه مـشكلة العثور على كـلام تسـتأنف به المسرحـيـة مـرة ثانيـة. ولقد اثبت انه أهل تماماً لهذه المهـمـة. فجوزيف يقطع الصمت قائلاً «السير بيتر، برغم انني اعترف ان المـظاهر ضـدي، واذا مـا اصطبرت عليّ قليـلاً، فلن اثير شكوكك، بل سأفسر كل شيء لمرضاتك».

مـا يـزال جـوزيف، رجل الكلمات، مـقـتنعـاً انهم سـيظلون غير قـادرين على اخـضـاع «المظاهر». غير أن المسرحـيـات جميعاً، ولا سيما هذه، مـبنية على بنية ساخرة من التوقع الذي يتم فيه امتصاص المغايرة بين الكلمـة والفعل بسرعة، وبذلك يتم فيها ايثار ماهو ممثل على ما هو «مـروي»، أو المظهـر على التفسير. فليس المشـاهدون مراقبين سلبيين لعـرض صـامت، بل هم مـؤولون فـعـالون لعـمليـة حـركـية. النص المكتـوب مجرد دليل للمـمـثلين، ويعـتمد الممثلون على القدرة التأويلية عند الجـمـهـور. إن لحظة تبـادل النظرات الصـامـتـة قـبل نهاية مشهد السـتـارة لحظة مسرحـيـة عظيـمـة لانها يمكن ان تبـقى ما بقي الممثلون يحاكـون، والجـمـهـور يؤول ظلال المعنى الاضـافية. واذا كان الجمهور سـاذجـاً، لوجب على المـثلين تحـريك المشـهـد بسرعـة، امـا اذا كـان الجـمـهـور حـاذقـاً، والممثلون مهرة، فيمكن اطالة مدى هذا الصمت الدال على المسرح الى زمن طويل على نحـو مـدهش. الشيء الفعال في هذا المشـهـد ليس السـخـرية وحدها بالطبع، بل إن السخرية الجوهرية في التـوقع تأتي في آخر المطاف، فهناك وجهات نظر مختلفة تنتج مشاعر مختلفـة، وسطوح لا تقـول الحـقـيـقة كلها. ففي مشاهدة المسرح ندرك دائماً انها كلهـا لعـبة، أو تمثيلية، وأن تحت سطوح الازياء، والميكياج، والاصـوات، والامـزجـة، يعـيش كـائن آخـر ليس هو الشـخـص الذي

نتابع حياته. المسرح يعتمد على عزل الممثل عن الفاعل. وبغير ذلك فنحن نشارك في موعظة، ولا نشاهد دراما. إن سخرية النظرة المزدوجة هي ما تجعل الدراما ممكنة، وتعتمد هذه بالمقابل على تطور المهارة التأويلية عند الجمهور الدرامي.

تعتمد مسرحية شريدان فضلاً عن ذلك، على شفرة قيم بسيطة الى حد ان أي متفرج يمكن ان يشترك بها. الخداع سيىء، والخيانة سيئة، والنزاهة والكرم جيدان. ما من شيء اشكالي هنا، وللسبب المعقول نفسه، وهو إن أي شيء من هذا النوع سيتداخل بالضحك الذي اعدت المسرحية من أجله. السخرية موجهة الى وغد سافل من كل الوجوه، وهو جوزيف سرفس، وهي تقوم على أعمق وابسط اركان الشفرة الاجتماعية التي لم تكن موضع شك في انجلترا عام ١٧٧٧. وتعمل المسرحية اليوم لانها تقدم لنا عالماً يسهل الدخول اليه، برغم اننا قد نشعر بغرابته، مثل عالم حكايات الجنيات في مسرح الدمى.

في رواية بلزاك الصغيرة التي كتبها عام ١٨٣٣ «أوجيني غراندي» ندخل عالماً مختلفاً جداً تعمل فيه السخرية على نحو مختلف جداً. اننا ننتقل من المسرح الى الكتاب، بالطبع كما ننتقل من انكلترا الى فرنسا، ومن القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر. وهو تغير هائل من كوميديا السلوك الى نوع من القص تعلمنا ان ندعوه «واقعياً» و «علمياً» دون أن نشعر بالحرج كما يجب ان نشعر به ونحن أمام الصراع بين هذين المصطلحين. ولقد اخترت نصاً من هذا النوع، وسخرية من هذا النوع، لأني اشعر أنهما يمثلان ضرباً من التطور المتطرف في

السرد ـ أو نوعاً من السخرية يمكن الاتساع به الى اقصى ما يسمح. ويتضح هذا الاتساع في كل مكان في النص، ولكن ربما لا يتضح في أي مكان بأفضل من «الخاتمة» التي ظهرت في الطبعة الاولى، وحذفت من الطبعة الامريكية التي تدعي انها «كاملة وغير مختصرة». ويدعي بلزاك هناك انه ليس سوى ناسخ متواضع عن الحياة. أو كما يقول في عبارته الذائعة «ليس هناك أي ابتكار في هذا المجال» ولكن بعد مقطعين فقط ينهي الخاتمة والكتاب بالكلمات الآتية:

«من بين النساء، ستكون أوجيني غراندي نموذجاً للاخلاص التائه في خضم عواصف الكون التي تبتلعه وكأنه نصب مختطف من بلاد الاغريق، يسقط في أعماق البحر، في أثناء نقله، ليظل مجهولاً هناك الى الأبد» (١).

لا يمكن لتأنق هذه اللغة ان يكون تمويهاً على العبارة السابقة. فلماذا لا يوجد ابتكار في هذا المجال؟ ربما لا يوجد في هذا التشبيه الملحمي، ولكنه موجود بالتأكيد في هذا القدر الكبير من الزخرف.

يريد بلزاك ان يرسم صورته بوصفه رساماً من الحياة، وفنان منمنمات متواضع، وبالتالي فنان وقائع عالمه. غير ان هذه الصور جميعاً عن الكاتب بوصفه فناناً تشكيلياً لا تسعف الا في طرح السؤال الأساسي المتمثل في كيف تستطيع الالفاظ ان «تستنسخ»، وبأي معنى كان، وجوداً يمتد الى ما وراء العالم اللفظي. ولكي يمثل بلزاك حياة «سومور» تمثيلاً دقيقاً، يؤطر قصته بأكداس من الخطاب . وبهذه

(١) اشكر الصديق الدكتور مهند يونس على ترجمة هذا المقطع والمقطعين التاليين عن الفرنسية (المترجم) .

الطريقـة فـقط يشـعـر بالرضا في أنه يستطيع ان يرسم صورة عالمه رسماً مقنعـاً . وفي مقدمتـه لطبعة ١٨٣٣ (المحـذوفـة ايضـاً من الطبعـة الامـريكيـة) يتكبـد المشـاق لتسـويغ حق المؤلف في ان يكون كريماً في فقرات الحشو المملة التي تتطلبها «دائرة الرسم الملزم بالتحرك فيها».

قـد يبدو اننا ابتعدنا عن السخرية هنا، لكننا في الحقيقة لم نبتعد. فـالسـخـرية البلزاكية في عمل مثل «أوجيني غراندي» تقوم بالضبط على حـرية المؤلف في الانتـقـال الى مـا وراء حـدود شـخصياته. واتفاقاً ترد اوضح عـبـارات الكتـاب، بعـد ان يصف بلزاك إذعـان النسـوة الثلاث في بيت «غراندي» لتنمره الشحيح. وبعد ان يخبرنا الراوي ان غراندي كـان يعـتقد بأنه كريم جداً مع زوجته، يضيف راوي بلزاك: أليس من حق الفـلاسـفـة الذين يلتـقون نساء مثل فانون، أو مدام غراندي، أو مـثل أوجيني ان يجدوا في السـخـرية المصـدر الحـقـيـقي لطبيعة العناية الالهية؟» (٢) . حسـناً. ربما تكون السـخـرية المصـدر الحـقيقي للعناية الالهـيـة أو ربما لا تـكـون، غـير انهـا بـالتأكـيـد أسـاس القص العليم ومـصـدره. ويتـسع أمـامنا الطريق مـفـتوحاً من «أوجيني غراندي» الى «إيما بوفـاري» و «تيس» بطلة هاردي، عبر هذا الهمس البلزاكي.

اننا نشـعـر بالسلطة السـاخـرة عند راوي بلزاك في كل المستويات من المتن الحكائي الى الخطاب الذي يقع على الشـخصيات، حين يلطخ فـتـيل الشـمـعة المشتعلة تنانير النسوة الثلاث من عائلة كروشو. ولكنها لا تـتـضح في مكان، كما تـتـضح حين ينتـقل الراوي من شـخـصية الى شـخـصية، ومن جسم الى ذهن، ليعرض الدواعي المتناقضة، والحيل،

---

(٢) العبارة بالفرنسية في الاصل .

والانانيـة الحـقيرة التي تـحيط باوجيني، ولاسيما في المشهد الاول الكبير. حيث تجـتـمع عائلتا كروشو ودي غراسان في عيد ميلاد اوجيني، وكل منهما ترجـو ان تمهـد الاسـبـاب لمرشـحـهـا حـتى يصل الى طلب يد الوريثة، وفي هذه الاثناء يصل شارل غراندي من باريس.

قـد يتريث المرء هنا بعض الوقت، ليـلاحظ التغيرات الساخرة في وجـهـة الـنظر، ولكنني سأتأمل في جملة ونصف جملة فـقط على سـبـيل الايجاز. لقـد سلم ادولف دي غـراسان على اوجيني وقدم لها هدية عيد مـيـلادها: «اهداها علبـة ادوات تحـوي آنيـة من الفـضة المذهبة بحلية بضـاعـة حـقيقية مشحونة بحلية مبهرجة، بالرغم من ان شعار الشرف الـذي نـقـش عـلـيـه اسـم اوجـيني غـراندي يمكن ان يوحي باسلوب مـتـقن. عند فـتحه أحست اوجيني بفرح غامر ما كانت تتوقعه، ذلك الـفـرح الذي يجعل الفـتـيـات الصـغيرات يتـوردن من فـرط السـعـادة ويرتعشن من الحبور».

تتـمـثل السـخـرية أسـاسـاً في ان اوجيني يدفعها شيء تافه مطلي بالفـضـة، أو كما يقول الراوي، «حلية مبهرجة»، وهي بضاعة لا تزيد عما لدى أي بائع مـتـجـول. ومن التباين في تقدير قيمة هذا الشيء عند اوجـيني وعند الراوي، وقـد اثراه رد فـعل نسـوة كروشو الثلاث، تنشأ السـخـرية كأنها في مسرحـيـة لكن المسرحـيـة لا تستطيع ان تطمئن الى تقـيـيم مـثل هذا الراوي. أمـا في رواية بلزاك فـينصرف قـدر كـبير من الخطاب الى توفير هذا الاطمئنان، مـثل: «نقـشت عليه بدقة، الحروف الاولى» التي قـد تخدع شـخـصـاً أقل مـعـرفة من الراوي، ومثل صيغ «ذلك . . . الذي» un de ces .... qui ، التي هي ضرورية في خطاب بلزاك

ضرورة النعوت عند هوميروس. ان عبارة «ذلك الفرح الذي . .» لا تشير الى تورد خدي الشخصية وارتعاشها، بل الى العلم الكلي الموسوعي والالهي بحق عند الراوي الذي تقوم سخرية النص على الشخصية التي يقدمها لنا.

ولأن بلزاك غير مطمئن الى جمهوره اطمئنان شيردان ولانه يحاول ان يوفق الى هذا الاطمئنان، يولد خطاباً سردياً متفوقاً، ومتنمراً ومطمئناً، الى ذاته. لابد للسخرية ان تضيء أوجيني لنا. ان كون الانفعال الحقيقي تبعثه فيها قطعة مبهرجة يهديها لها شاب احمق في رأسه أطماع شخصية ـ وليس مجرد انفعال حقيقي، بل انفعال جامح يحدث لها التورد والارتعاش ـ يجب ان لا يؤدي بنا الى ان نبتسم من اوجيني بتفوق ساخر. ولكي يمنع الراوي حصول ذلك، يقلب السخرية الى عاطفة، حتى على اسماعنا، أو يديرها الى هؤلاء المحيطين بها. ولا ينفرد خطاب بلزاك السردي بهذا الاسلوب. بل اننا نجد هذه التقنيات عند ديكنز ايضاً، وعند فلوبير (وان يكن صافياً وصقيلاً) وفي جميع الموروث الواقعي ـ الطبيعي. ان خطاب بلزاك يحتاج الى ما فيه من علم كلي لا ليولد سخريته وحسب، بل ليحول دون تأويل القارىء هذه السخرية بحرية بالغة ايضاً. وهذا ما يجعل زغب شيردان المسرحي متفتحاً كزهرة الربيع حتى الآن، في حين تواجه ولاءات بلزاك الجادة مقاومة كبيرة مع كل عام يمر. ونحن نعيش كما تقول ناتالي ساروت في عصر الشك ولا نكاد نقوى على مقاومة راو يريد ان ينوب عنا في التفكير باستمرار، ويزعم لنفسه العلم الكلي الذي يتناقص اطمئناننا اليه شيئاً فشيئاً.

يقـاوم مـعظمنا مـقـاومـة خاصة عند قراءة بلزاك، أو مقاومة غير علنيـة باخـضاعه للاهتمامات التفكيكية للنقد الفرنسي الجديد. وتتمثل احـدى ابرز المقـاومـات لبلزاك في مادة ظهرت في صحيفة «النيويوركر» في ١٧ آب ١٩٦٨. كـانت بعنوان »أوجـيني غـراندي» وقـد اخـذت شكل اعـادة صيـاغـة مـوجزة لقصة بلزاك في نص يتكون من صفحتين فـقط، فيها بعض الرسوم، كتبه «دونالد بارتليم». يبدأ النص بخلاصة للحـبكة، منسـوبة لـ «مـعـجم اختصارات الكتب» وتستمر بمقتطفات من الترجمة الانكليـزية الفـعليـة، مع اضـافـة بعض الايجازات والمحاكاة السـاخـرة والتوضيحات، الى حد يصعب فيه التمييز بين النص الاصلي والعـبث اللاحق به. ويضطرنا باتليم الى أن نعيد النظر في بعض اركان نص بلزاك في هذا الضـوء الجـديد. وهكذا يكون لدينا الآن نصـان من «اوجـيني غـراندي». وحـيث حـاول بلزاك ان يحصر بؤرة السـخـرية في خـطـابـه المـصر عـلى العلم الكلي، يجعل بارتليم السـخـرية تبـدأ بداية جـديدة. يجب ان نرى أوجـيني نفـسها، والكتاب، وبلزاك، بأكثر من طريقـة، وعبر اكـثر من خطاب. ان مقاومة خطاب بلزاك لم تمكن فقط بالاستجابة الساخرة عند بارتليم بل انها تسببت فيها.

تأمل على عـجل بعض حـيل بارتليم ووسـائله، فهو يقحم خارج اطار الترتيب الزمـاني، وصـفـاً لموت غـراندي العجوز : «يشد غراندي الـعـجـوز عـلى صـدره بشـدة، ثم يستـسلم. ثمانمائة الف في السنة ! يلهث. الموت لهاثاً».

هـذا بـالـطـبع محض ابتـداع يربط مـوت غـراندي بالدخل الذي حـصلت عليه ابنتـه بعـد سنوات وهي ارملة عـذراء. وهو ايضاً محض

لعب بالالفاظ. فهو يستسلم capitulate لانه رأسمالي Capitalist (٣) الصوت يؤثر في المعنى ويحط منه. ولقد سبق لبارتليم ان إعطانا مقتطفاً آخر:

«إليك مليون ونصف فرنك، أيها القاضي، قالت أوجيني وهي تسحب من صدرها شهادة بمئة سهم في بنك فرنسا».

هذا الحدث المستحيل الذي يربط كالسابق بين مبلغ كبير من المال وبين الصدر الانساني على نحو مضحك يجيء اقتباساً مضبوطاً من الترجمة الانكليزية، التي هي هنا دقيقة جداً. غير ان وضع الخطاب العبثي المبتدع والخطاب الاصلي على المستوى نفسه يولد سخريات جديدة للقارىء الحاذق.

في الحقيقة ليس في نص بارتليم خطاب خاص به. فهو كولاج خطابات قدمت دون احالة الى مركز تأويلي. وأحد أطول المقتطفات واكثرها ابعاثاً للحيرة هو دون شك مقابلة بين احد اعضاء عائلة غراندي ورجل جاء ليرسم صورة أوجيني. وفي سياق المقابلة يذكر الرسام انه امريكي اسمه جون غراهام، وان عمره يمتد من ١٨٨١ الى ١٩٦١. واذا تركنا جانباً استحالة ان يعرف الانسان عمره، فلا يمكن ان يلتقي غراهام باوجيني قط، ما دام بلزاك ينهي قصته في الزمن المعاصر بقصة أي سنة ١٨٣٣. وتنتهي المقابلة بعد ان يعرض غراهام نماذج من صور لاناس من الغرب الامريكي.

«ـ لماذا كلهم حُول؟

---

(٣) في المفردتين جناس لا تمكن ترجمته.

ـ هـذه هي الطريقـة التي ارســمـهم بها. ولا ارى في ذلك خطأ. فهذه غالباً ما يحصل في الطبيعة.

ـ غير ان كل واحد منهم هو . .

ـ حسناً، ما الغريب في ذلك؟ انا فقط أود . . . هذه هي الطريقة التي ارسـمها. أود . . .» .

نهاية المقـابلة. لكن كـيف نؤولها؟ كـان بلزاك مفتوناً بمقارنة نفسه برسـام أو ناسخ من الحياة. ما علاقة ذلك بهذا المتخصص برسم صور الحـول؟ أيـفـترض ان نستـخلص ان بلزاك كـانت له تفـضـيـلاته التي ابعـدته عن ان يكون ناسخاً دقيقاً شأنه شأن الرسام الذي يرسم جميع شـخوصه حولاً؟ هل هذا قول عميق عن اسلوب في الفن؟

لا يـفـترض فـيـنـا ان نـصل الى نهاية بذاتها. الامـر متروك لنا في القـيـام بالعـاب تأويلية بهذه المواد، غير ان علينا ان نحمل نصيباً كبيراً مـن المسـؤوليـة عن النتـائج المترتبـة عليـهـا. فنحن عـائمـون في بحـر السـخرية هنا، وعلينا ان نتعلم السباحة أو نغرق. ومن المبرر عقلياً ان نرى ذلك احـتـجاجاً ضد ثقل تاريخ الادب، ضد وجود بلزاك نفسه، ضـد فـكـرة «الـعلم الكلي» ومـا يرافـقـه بالضرورة من قسر أو تلاعب بالقـارىء. وفي عصرنا الحـالي، قلب الكتاب سخرية الخطاب المكتوب على الخطاب نفـسـه، الى درجـة بالغـة لم تحدث من قبل، كما ستذكرنا اسماء كـافكا وبريخت وبيكيت وبورخس ونـاباكـوف، اذا لم نضف اسماء جمـهـرة مـن الكتـاب الشـبـاب مـثل بارثليم نفـسـه الذي يسير في هذا الاتجاه.

يمكننا ان نستخلص نتيجة بسيطة، وقد تأملنا في نصوص ثلاثة كتاب ساخرين. في الكوميديا الكلاسيكية عند شريدان، كانت لدينا سخرية لم تكن بحاجة الى خطاب موثوق للتركيز عليه، بل ركزت على مبادىء قيمة بسيطة، واجماع اجتماعي واضح، ومع بلزاك وجدنا سخرية لم يكن بالامكان السيطرة عليها الا على حساب تقديم خطاب قسري ومتضارب، ومع بارتليم وكتاب معاصرين آخرين لدينا خطاب يدعو السخريات الى نفسها، ومن خلال التقديم المتعمد، الى كل من القصة والخطاب وفجوات وتناقضات ومضحكات. لا حاجة هنا للتساؤل عن التقدم. كل ما يمكن ان نقوله هو أن هذا هو عصرنا، وكل محاولة لخلق خطاب متحرر من السخرية في حدودها المعرفية لن تكون سهلة. ففي بلاد الساخرين، يبدو العلم الكلي نفسه مضحكاً.

المداخل السيميائية الى قصة

«ايفيلين» لجويس



الغاية من هذا الفصل غاية بسيطة ، فأنا أرغب هنا أن أزعم وأرجو أن ابرهن على زعمي ، كأفضل ما يمكن البرهان ، ان بعض المقتربات السيميائية من النصوص القصصية ، وكلها غير كامل بمفرده ، يمكن الجمع بينها على نحو يسهل النقد التطبيقي للقصص . والمقتربات الثلاثة التي أود الجمع بينها في منهجية واحدة هي الآتية :

١ ـ مقترب تزفتان تودوروف ، كما أوضحه في كتابه «قواعد الديكاميرون» .

٢ ـ مقترب جيرار جينيت في كتابه «الخطاب السردي» .

٣ ـ مقترب رولان بارت في كتابه « س / ز » .

لقد حاول الناقد في كل حالة من هذه الحالات الثلاث ان يولّد منهج تحليل مناسب للمادة التي يتأمل فيها ،ثم أنْ يفحص هذا المنهج بالمادة . ولكن في كل حالة كان للمنهج استعمال تطبيقي أوسع أيضاً . الموضوعة التي أريد إبرازها في هذا الفصل انّ لكل من هذه المناهج الثلاثة استعمالاته التطبيقية الأوسع فعلاً ، وإنها يتممّ بعضها البعض الآخر في تناول النص القصصي من مختلف الزوايا ، وأخيراً فانها تقترح سياقاً استعمالياً يقدم فيه كل جزء نفسه في «منهج شارح» Metamethod تعمل فيه هذه المناهج الثلاثة كوحدات في عملية تبادلية واحدة ، وحدات يكون ترتيبها الترتيب نفسه دائماً . ويتضمن المنهج الشارح الذي أود إيضاحه الاقتراب من النص من خلال تودوروف ، وجينيت ، وبارت على هذا الترتيب . وسيقوم

الايضاح على قصة قصيرة عنوانها «ايفيلين» من كتاب «أهالي دبلن» لجيمس جويس .

يختبر النقاد الثلاثة في الحقيقة مستويات أو ملامح مختلفة من النص ، برغم أن عملهم يتداخل في بعض النقاط ، ويسمّي تودوروف ، الذي يقيم منهجه على الحكايات المائة من كتاب الديكاميرون لبوكاشيو ، دراسته «قواعد» ، بينما يصر جينيت الذي يوضح نظامه بالبحث عن الزمن الضائع لبروست على تسميته «مجازات» تعمل على المستوى «البلاغي» في النص . أمّا بارت ، الذي يعمل على رواية قصيرة لبلزاك ، فسيميائي أكثر اكتمالاً ، لأنه يبحث عن تشفير جميع الطرق التي يولد فيها النص القصصي دلالاته . هؤلاء الكتاب الثلاثة ، إذن ، يقدمون لنا قواعد وبلاغة وسيمياء للقصص . وهذا صحيح مع بعض التحفظات التي ستظهر في مجرى النقاش التالي .

لقواعد تودوروف سمتان رئيسيتان . فهو يرد القصَص إلى بنى حبكة يمكن تمثيلها من خلال منطق رمزي بسيط ، وهو يُشفِّر الملامح الدلالية لنظام تدوينه الرمزي بحيث تكشف عن الامور الموضوعية الأساسية للفعل في أية قصة . ويدعو منهج تودوروف إلى تقديم خلاصة الفعل في القصة قبل كل شيء ، ثم اختزال أو ردّ هذه الخلاصة إلى صيغة رمزية . غير أنّ في هذا الاجراء عيبين كبيرين . الاول ان الخلاصة لا بدّ أن تكون حدسية ، لا يغطي عليها نظام صريح ، والثاني ان لنظام التدوين اللاحق دقة زائفة ،

تعتمد المماثلة مع الخلاصة اكثر مما مع القصص نفسه .

المشكلة ليست كبيرة جداً حين نعمل على قصص بسيطة وسهلة الوصف مثل حكايات بوكاشيو ، لكنها تصير خطيرة حين نحاول الانتقال إلى القصص المعاصر .

على ناقد النصوص القصصية المعاصرة أن يستخدم منهج تودوروف كأداة استكشافية ، وطريقة في تركيز التأويل على بعض سمات النصوص القصصية . ويعتمد ادراكنا للقَصَص بوصفه قَصَصاً ، جزئياً ، على فهمنا لما يسميه بارت شفرة الافعال . ونحن نتعرف على القصة كقصة لأننا نتلقاها في نظام سببي / زماني له ، كما أشار إلى ذلك أرسطو ، بداية ووسط ونهاية . ويقدم لنا تودوروف طريقة لفرز الفعل الأساسي في أي عمل قصصي لكي ننقله إلى صدارة اهتماماتنا . وباستعمال نظام تدوينه الرمزي ، نبحث عن القصة في داخل اي عمل قصصي . ومن الواضح أن أغلب القصص ليس مجرّد قِصَص وحكايات ، ولا سيما القَصَص الحديث ، بل أن بعض القَصص قِصَص وحكايات مضادة ، وقصص زائفة تتم فيها محاكاة فكرة القصة على نحو ساخر ، أو تُرفض لغرض أيدلوجي أو ثيمي (موضوعي) . ويقدم لنا تودوروف طريقة للبحث عن القصة في أيّ قَصَص ، ولتدوين نتائج هذا البحث . فإذا لم نجدْ قصة ، أو وجدنا قصة جزئية فإنّ هذه ستكون أيضاً نتيجة ذات دلالة .

لكن ما القصة ؟ يساعدنا تودوروف على الدقة في الاجابة عن هذا السؤال . القصة هي نوع من توالي القضايا . والقضايا القصصية على نوعين : الصفات والافعال . وأهمّ متوالية قصصية هي الصفة ،

الفعل ، الصفة ـ أي البداية ، الوسط ، النهاية . ولأوضحْ ذلك .
إذا كانت الشخصيات أسماء ، والصفات نعوتاً ، والاحداث أفعالاً ،
فيمكننا أن نقدّم قصة بسيطة على النحو الآتي :

$$X - A + (XA)\ optX \rightarrow Xa \rightarrow XA,$$

حيث :

X = صبي

A = يحبّ ، أو يحبه شخص آخر.

a = البحث عن الحب ، أو التودد .

opt X = الصبي (X) يرغب في (opt)

– = نفي الصفة : A ـ هو الافتقار للحب ، أو كون المرء
غير محبوب .

وهكذا تقرأ هذه المتوالية أن صبياً يفتقر إلى الحب زائداً صبياً
يريد ان يكون محبوباً تؤدي إلى صبي يبحث عن الحب ، وتؤدي هذه
إلى صبي محبوب . ونحن نعرف انّ هذه قصة لأنها متوالية من القضايا
التي تتضمن الموضوع نفسه ، تكون فيها آخر القضايا تحويلاً للأولى .
ويجب أن تكون النهاية التعيسة تكراراً بسيطاً للقضية الاولى : X - A .
ويجب أن تكون النهاية التعيسة جداً !X - A ، صبي يفتقر إلى الحب
بعنف . وسواء أكانت النهاية سعيدة أم تعيسة ، فإن ما يجعل من
المتوالية قصة هو العودة إلى القضية الافتتاحية في النهاية . فالقصص
تدور حول التحويل الناجح أو الفاشل للصفات .

في تطبيق منهج تودوروف على القصص الحديثة ، فإن المشكلة الاولى غالباً ما تتمثل في فرز متوالية الافعال الاساسية ، للعثور على القصة الاصلية . قصة (ايفيلين) اكثر بساطة من هذه الناحية ، غير أنّ قصصاً أخرى في (أهالي دبلن) اكثر صعوبة بكثير . فالعثور على قصة في (يوم اللبلاب) ليس بالأمر السهل على هذا النحو . بل ان (ايفيلين) تثير مشكلات من نوع آخر . فسلسلة الرموز التي تمثل نحو القصة ليست سوى جانب من «قواعد» ها. والجانب الآخر هو المعجمي أو الدلالي . ويجب ان نردّ مركب الخصائص التي تقترن بالشخصيات (اي ما يسميه بارت الشفرة الايحائية) إلى بعض السمات المجملة التي تنشطها القصة نفسها . وهذا الاجمال أو الاختصار الدلالي هو الجانب الحاسم جداً في العملية التأويلية على هذا المستوى من التحليل . وفي الممارسة الفعلية يجب أن يحكك القارىء الصفات حتى لا يعود بالامكان تنقيتها مرة أخرى . ويتطلب المنهج هنا مهارة مؤوّل متمكن ، وسوف يقابل أيّ نقص لمثل هذه المهارة بجحود . لكنّ المنهج لا يستطيع أن يوفرها .

وها هنا صورة من قصة (ايفيلين) :

$$\overset{1}{XA} + \overset{2}{XB} \rightarrow \overset{3}{X-C} + \overset{4}{YaX} + \overset{5}{(X-A+X-B\rightarrow XC)predX} \rightarrow$$
$$\overset{6}{(XbY)predX} + \overset{7}{XA!} \rightarrow \overset{8}{XnotbY} \rightarrow \overset{9}{(XB + X-C)\ !\ imp}$$

X	ايفيلين
Y	فرانك

A	دبلني
B	اعزب
C	سعيد ـ محترم ، امن
a	الفرار من بيت الاهل
b	القبول بالفرار
-	نفي الصفة
not	نفي الفعل
pred	يتنبأ أو يتوقع
ipm	متضمن في الخطاب

يمكن أن يُقرأ التعليق كما يأتي : ايفيلين دبلنية ـ وتعني حرفياً مقيمة في دبلن ، أمّا مجازاً فتعني الكثير . فهذه الصفة قائمة على متوالية القصص كلها ، وهي في الحقيقة ، ما تدور حوله القصص ، كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب . وتؤشر هذه القصة ، مثل أغلب بقية القصص بقوة سماتٍ مثل العزلة ، والحرمان ، والكبت ، مقرونة بالعجز عن القيام بفعل لتغيير ظروف الحياة . ايفيلين بتول أيضاً . فالدبليون يميلون إلى ان يكونوا متبتلين أو أزواجاً تعساء . وتؤشّر صفة التبتل في العادة بوصفها صفة سلبية ، موحية بالنقصان والخصاء والعزلة . وتشير القضية الثالثة إلى أن ايفيلين تعيسة في حياتها . وهذا شيء أقل وضوحاً ، لكن يمكن استنتاجه من استجابتها لمقترح فرانك ومن أوصاف أخرى في حياتها المنزلية . فعل

القصة يبدأ باقتراح فرانك عليها الفرار معه ، وهذا ما يجعل ايفيلين تتخيل ان وضعها سيتحسن ، ويستدل عليه بقلب العلامة في الصفات عند القضية الخامسة . ويتحدد تنبؤها بالفرار نفسه في القضية السادسة بالتغيرات التي تتوقع حصولها في القضية الخامسة . كل هذا واضح تماماً في النص . غير أن ايفيلين دبلنية !ولهذا ترفض بالتالي الفرار من البيت ، وتنتهي القصة بتضمين قوي مفاده استمرار وضعها الاصلي، دون ان يتغير شيء سوى ازدياد حدته بتضييع فرصتها في الرحيل عن دبلن وتغيير حياتها . وهذه قصة بسيطة يمكن تشفيرها بسهولة بوصفها نفياً لاحدى حكايات الجنيات الروسية عند فلادمير بروب . يأتي الأمير لإنقاذ الاميرة من زنزانة الوغد ، غير أنها تقرّر بالتالي ان الزنزانة أقلّ رعباً من فكرة الرحيل عنها ، فتعيد البطل إلى وطنه خالي اليدين فالطبيعة تولد أحياناً أصالتها ومشروعيتها بقلب الرومانس . لكن لنعدْ إلى عملية التدوين وما تكشف عنه .

إذا نظرنا إلى الصيغة النحوية هنا وجدنا أن ثلاث قضايا صفاتية تؤلف «موقع» ايفيلين تتكرر بالحاح عند أو قرب خاتمة القص . وبرغم انّ هذا التكرار اكثر تعقيداً من مجرد استعمال صياغة ، فإن التضمينات واضحة تماماً . يمكن أن نرى أيضاً أنّ الصفات تبقى بلا تغيير : أي أن الموقف الشقي في الأساس يظل حتى النهاية ، ويزداد حدةً . وهذا في الحقيقة هو القانون في (أهالي دبلن) . وتميل قواعد هذه القصص إلى التمسك بالظروف غير السارة ـ أي من السيىء الى الأسوء . قصص قليلة تكشف تغيراً من الأحسن إلى الأسوأ . وتكشف قصة واحدة فقط عن تحسن الموقف الافتتاحي وهي قصة (النبيلان) ، التي يستفيد فيها لينهام المعدم من تطفله على صديقه

كورلي الذي حصل على عملة ذهبية من خادمة رداً على جميله الجنسي ، لكنْ وراء هذه النهاية «السعيدة» تتضح اكثر فأكثر صورة لينهام كمتطفل ناضج يقع في فخ وجوده المتدبلن ، فليس ظرفه بأحسن من ظرف إيفيلين .

المسألة الأساسية في هذا النقاش هي أن نظام التدوين الرمزي عند تودوروف يلزمنا بأن نركز على قضايا الصفة ، ويلزمنا بأن نستخرج ثيمة العمل . وحين يُطّبق على مجموعة أعمال لمؤلف واحد ، مثل قصص (أهالي دبلن) ، فإنه يصرف انتباهنا إلى سمات متكررة في التشفير النحوي والدلالي ، طارحاً مشكلات عن قضايا مثل لماذا تتعلق كثرة من هذه القصص بالتبتل وبدائله المختلفة ، وأخيراً عن الصفة النهائية ، أي كون المرء «دبلنياً» . وهذا المنهج خام نسبياً ، لا يتفحص سوى سمتين إجماليتين من سمات النص - وهما الفعل والصفة غير أنّ عدم انتفاع المحلل والمعلم به مسألة حقيقية .

أفضل جهاز نقدي إحكاماً ونسقية تمّ تطويره حتى الآن لدراسة النصوص القصصية هو ذلك الذي اقترحه «جيرار جينيت» في كتابه «الخطاب السردي» ، وفي سياق نقاش واسع عن «بحث» بروست ، يقدم جينيت منهجاً لتحليل النص القصصي استناداً إلى الزمن والمظهر والصوت ، وبذلك يستعير مصطلحاته من القواعد التقليدية للفعل Verb ، على أساس أن كل قَصَص يمكن أن يُنظَر اليه بوصفه «اتساعاً لفعل ما » . يبدأ جينيت بتمييز ثلاثة جوانب في النصوص القصصية تمكننا من التعرف عليها بوصفها قصصية وتوفر لنا أيضاً نقطة شروع

لدراستها . فكل نص قصصي يرد الينا بصورة خطاب سردي ، أي نص فعلي . ويخبرنا هذا الخطاب عن مجموعة من الاحداث القصصية التي يمكن فرزها عن النص نفسه . فكل نص ينقل لنا قصةً ، توجد في موقع زمكاني مختلف عن النص نفسه ، وعن انتاجه أو قراءته . فضلاً عن ذلك ، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ، ضمناً أو صراحةً ، بعض أحوال القص ، وشيئاً من تفسير وجوده كنص ، بالنسبة إلى كل من الاحداث المروية والمروي له أو الجمهور . وحين يتم فحص الموقف السردي لنص ما عن قرب ، فلن يتطابق الراوي والمروي له تطابقاً تاماً مع المؤلف والقارىء ، ولن تتفق أحوال القص مع الظروف الحقيقية لتأليف الكتاب وقراءته .

واضعاً نصب عينيه هذه العناصر الثلاثة للقصص المكتوب (أي النص والقص والقصة) يبدأ جينيت دراسته للسرد بفحص أركان ما يسميه «الزمن» القصصي . ففي الترتيب الزماني للقصص يميز ثلاث مناطق رئيسة للبحث ، هي : الترتيب ، والديمومة ، والتردد . الترتيب Order هو تنظيم الأحداث المعبَّر عنه كعلاقة بين القصة والنص ، أي التقسيم الزماني للقصة في مقابل الطريقة التي ينظم بها الخطاب تقسيمه الزماني ويقدمه لنا بها . (وهذا قريب من تمييز الشكلانيين الروس بين القصة والحبكة) .

والديمومة Duration هي العلاقة بين الاتساع الزماني للأحداث في القصة ، والانتباه الذي يكرسه الخطاب لها . وهذه مسألة سرعة أو بطء يمكن التعبير عنها بتقسيمها إلى ساعات وأيام وسنوات في زمن القصة ، وكلمات وصفحات في النص المطبوع . ويتضمن الجانب

الزمـاني الثالث في النص القصصي ، الذي هو التردد Frequency الطرق التي يمكن بها تكرار الاحـداث سـواء في القـصـة نفـسـها (إذا حدث الـشيء الـواحـد أكـثـر مـن مـرة) أو في الخـطاب (إذا وصف الحـدث الــواحد أكثر من مــرة) .

في داخـل هـذه الجـوانب الرئيـسيـة الثـلاثة للزمن يضع جـينيت تميـزات أخـرى لن يحضر منهـا هنا سـوى بعـضـها ، لأنها كلّها ليست بذات دلالة لدراسة «ايفيلين» .

ترتيب تقـديم الاحـداث في (ايفـيلين) هو في الوقت نفـسه بسيط ومـعـقـد . فـالزمن الحاضر للسرد هو المساء المقترح لرحيل ايفيلين عن دبلن . ويقـدم جـويس هذه الأحـداث في مـشـهدين : يبدأ الأول في الصفحة الأولى من النص بظلمة تطبق حين تجلس ايفلين إلى نافذتها ، وينتهي حين تنهض ، قبل آخر صفحة . ويبدأ المشهد الثاني بعد نقاط الحـذف في الصـفـحة نفسها . والزمن هو الليلة نفسها (برغم أننا يجب ان نسـتنج ذلك) ويستمرّ المشهد حتى نهاية القصة . وفي داخل مخطط التـقـسيم الزمـاني الخـارجي البـسيط هذا ، تنتقل القصة في تعقيد غير اعـتيـادي للتنظيم الزمني . وإذا اكـتـفـينا ، مـؤقـتـاً بالفواصل الزمنية الجـاهــزة سلفاً ، فـيـمكننا تمييز حركة الزمن في القصة بشيء شبيه بما يلي ، وقـد اعطينا هذه الفـواصل الزمنية الأرقام من (١ ـ ٦) :

أ ـ الحاضر (البداية ، إلى المقطع الثاني) ٥ .

ب ـ الطفولة (منتصف المقطع الثاني) ١ .

جـ الحاضر (نهاية المقطع الثاني ، وبداية الثالث) ٥ .

د ـ (قطعة معقدة سنعود إلى تفحصها عن قرب فيما بعد) .

هـ ـ الماضي القريب (الانسة غافان والمخازن) ٤ .

و ـ المستقبل (بيتها الجديد)٦ .

ز ـ الماضي القريب (مساء السبت ، الخ) ٤ .

حـ ـ المستقبل (كانت على وشك) ٦ .

ط ـ الماضي القريب (علاقة ايفيلين بفرانك) ٤ .

ي ـ الماضي البعيد (تاريخ فرانك) ٢ .

ك ـ الحاضر (عمق الماضي) ٥ .

ل ـ الماضي البعيد (مرض ام ايفيلين وموتها) ٣ .

م ـ الحاضر مختلطاً بالمستقبل (نهاية القطعة الاولى)٥/٦ .

ن ـ ثغرة في الحاضر ٥ .

س ـ الحاضر (المشهد الثاني كاملاً يتخلله شيء من المستقبل)٥ .

حتى لو تجاهلنا التحولات الزمانية الصغرى ، فإننا يمكن أن نميز خمسة عشر مقطعاً متميزاً تمتد على طول ست حقب منفصلة من حياة ايفيلين، بدءاً من طفولتها حتى مستقبلها الممكن مع فرانك . ولكن بسبب الطريقة التي عالج بها جويس المنظور في هذه القصة ، فقد انخرطت كل هذه الازمنة في داخل الزمن الحاضر للمشهدين . فهي كلها تُقدّم لنا بوصفها جوانب من تفكير ايفيلين في الزمن الحاضر

الذي هو قريب جداً من زمن «المضارع» ، حتى لو كان مروياً في ماضٍ تقليدي . حتى الثغرة تمثل مساراً حاضراً ودرامياً للزمن . وما دام جينيت يناقش المنظور بوصفه جانباً من «الطبع» ، فإننا سنعود له لاحقاً فاحصين عن قرب اكثر بعض جوانب الزمن التي اطّرحناها جانباً .

الوحدة الزمنية الرابعة التي لاحظناها أعلاه معقدة جداً لدرجة انني أحجمتُ عن تحديد موقعها في الزمن . والآن دعونا ننظر اليها عن قرب أكثر . لقد اعادنا المقطع الثالث إلى الزمن الحاضر بكلمتي «الآن » و«بيت» ، حين كانت ايفيلين تنظر حوالي غرفتها التي تزداد ظلاماً . ولنتفحص الآن الحركة الزمانية في عدد من الجمل هنا :

نظرت (الحاضر) حوالي الغرفة ، وهي تعاين (الحاضر) كل اشيائها الاليفة ، التي كانت تنفض عنها الغبار (ماضي ، تكراري) مرة كل اسبوع عدة سنوات ، وكانت تتساءل (ماضي ، تكراري) من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبار . ربّما لن ترى مرة أخرى (مستقبل ، شرطي ، منفي) هذه الأشياء الأليفة التي لم تحلم قط (ماضي ، منفي ، تابع للمستقبل) بالانفصال عنها (مستقبل ، في داخل الماضي المنفي ، في داخل المستقبل) .

لدينا هنا تذبذب سريع بين الماضي منظوراً اليه كتكرار ، كجولة اليفة في الاحداث المتكررة ، عائماً ولكن مريحاً ، ومستقبل يُدرَك على نحو معتم ، كغياب لما يكتنفها من أشياء اليفة . المستقبل بوصفه غياباً (لن ترى مرة أخرى) مشروع مرعب . ولانها تحاول ان «تزن

كلّ جانب في القضية » فإنّ افكار ايفيلين تواصل انتقالها من الماضي إلى المستقبل ، لكن المستقبل بالنسبة إليها سلبي في أحسن احواله : «أبداً» ، وشرطي في أسوأ أحواله : «سوف تتزوج . . . وسوف يعاملها الناس باحترام حينئذ لن تعامل كما عوملت امها من قبل» . ويؤدي بها المستقبل بالضرورة إلى الماضي . وهي لا تستطيع ان تراه إلاّ على نحو معتم وسلبي ومشروط . ليست له عندها حقيقة ، باكثر من الحقيقة التي لبوينس ايرس كمكان على ملبورن ، على حدّ تعبير أبيها . وحين تبدأ بالتفكير بنفسها زوجة تنتهي بالرغم منها بالتفكير بأمها . وبهذا الصدد يجب أن ننتبه إلى ان مستقبلها ، إذا ما بقيت في البيت ، موضوع يراوغها أكثر بكثير من مستقبلها في بوينس ايرس ، وهي «تزن كل جانب في القضية» . نحن نعرف ان لديها وجيباً ، وان اباها (فيما بعد) قد بدأ بتهديدها بالعنف الجسدي . ونستطيع ان نستنتج أنّ أمها كانت قد تعرضت لهذا العنف في الماضي وتقرّ ايفيلين كثيراً بهذه الفكرة ، شعورياً ، حين تفكر بأنها قد تُعامل كما لم تُعاملْ أمها من قبل ، ثم تنتقل في الجملة التالية إلى التفكير بعنف أبيها . ففي حلم يقظة ايفيلين ، الكثير مما لم تعبر عنه صراحة بالنسبة إلى كلّ من الماضي والمستقبل .

لقد انسقتُ في تطوير هذه التأملات من أفكارنا عن الزمن إلى قضايا الصوت والمنظور . وكما يشير جينيت ، فإن هذا شيء لا مفرّ منه في التحليل ، ما دمنا نقسّم ، اعتباطاً ، على سبيل النقاش ، ما لا ينقسم ، لأننا لا نستطيع قول كلّ شيء عن النص دفعة واحدة ، غير أنّ هذا التحليل سينصرف بنا إلى شؤون القصة لو انسقنا معه . والزمن ، كما نرى الآن ، ليس مجردّ سمة من سمات بناء هذا النص

السردي ، بل هو أهم عنصر في وضع ايفيلين . «كان وقتها يجري» كما يقول الراوي ، وهي تعرف ذلك . انها تواجه لحظة اختيار مرعب بين مستقبل لا تستطيع ان تراه ، ومستقبل لن تطيقه . ويتميز البشر عن سواهم من الحيوانات بقدرتهم على تناول المستقبل كمشروع ، والوصول اليه من خلال اللغة والرؤية . لكنّ ايفيلين منشدّة إلى فخ الماضي - بوعدها لأمها الميتة ، بممارسة طقوس كنيستها - إلى درجة انها لا تخشى المستقبل وحسب ، بل تتراجع عن وعي الماضي بكل معنى الكلمة : «حركت شفتيها في صلاة صامتة محمومة» فقد فقدت أخيراً هبة الكلام ، وكل قدرة على الادراك والاتصال . فتتحول «سلبية ، مثل حيوان لا حول له ولا قوة» .

بالانتقال من الترتيب الزمني للنص إلى ديمومته ، يميز جينيت أربع سرعات أساسية في القص :

١ - الثغرة - سريعة بلا حدود

٢ - الخلاصة - سريعة نسبياً .

٣ - المشهد - بطيء نسبياً .

٤ - الوقفة الوصفية - درجة الصفر للتقدم

ويشير إلى انّ الايقاع الروائي الاساسي هو تعاقب بين الخلاصات غير الدرامية التي تؤدي وظيفة الربط ، وبين المشاهد الدرامية التي تحدث فيها الافعال الفاصلة . ولدينا في (إيفيلين) كل هذه الأنواع

الأربعة من الديمومة : فهناك ثغرة بين المشهدين في السرد ، وخلاصة الحياة الماضية لإيفيلين وفرانك ، والمشهد الدرامي على رصيف الميناء ، بل حتى بعض الوصف ، وإن يكن قليلاً إلى درجة انه لا يخلق اية وقفة حقيقية في القصة . لكننا بحاجة لمعرفة بعض الجوانب الخاصة باستعمال جويس لهذه التقنيات . فهو ، قبل كل شيء ، يخلط هذه الاشياء بحيث يتم تقديم الوصف والتلخيص كجوانب من تفكير ايفيلين ، ومن هنا تعمل كدراما أو مشهد . ولا تشكل المقاطع السردية المكتوبة في الزمن الحاضر مشهد ديمومة واسعة يحتل فيها زمن قصير نسبياً في القصة جزءاً طويلاً من النص . ويعطينا المشهد الأول ، بكل تذبذبه الزمني ، احساساً بالحاضر الذي يمرّ ببطء شديد . ثمّ يؤكد المشهد الثاني ، بعد الثغرة ، ببسط الزمن اكثر ، على مرور الثواني ، حين تجلب عملية رحيل السفينة العنيدة (الزمن والمد لا ينتظران أحداً) المستقبل والحاضر إلى نقطة مطابقة ، بينما ايفيلين التي لم تعدْ قادرة على موازنة الماضي بالمستقبل ، يتم اخراجها من نطاق الزمن الانساني تماماً إلى حاضر متجمد في وجود حيواني .

توفر معالجة جينيت للطبع القصصي طريقة ذات فائدة في تحليل قصة جويس أيضاً . اذْ يقسم جينيت الطبع إلى جانبين : المسافة والمنظور . المسافة السردية هي وظيفة حجم ودقة التفاصيل التي يقدمها النص . فكلما زادت التفاصيل ، اقتربنا من الوصف المشهدي . وقد تقدم بعض التفاصيل على نحو مجاني ، وبلا مسوّغ ، وكأن المراد منها ان تعطي «اثر الواقع » لشيء سُمّي فقط ، لأنه «هناك

واقعياً » . في (إيفيلين) تبدو فقرات مثل «رائحة الكريتون المغبر» أو «الصورة الملونة للوعود التي أبرمت لمارغريت ماري الأكاكيو المباركة ،تعمل بهذه الطريقة « المجانية » ، كمجرد كسر من « الحياة» . ولكن هذه الكسر المعلوماتية ، من المحتمل ان تحمل بين يدي جويس بشكل خاص ، معاني بأكثر من شفرة . وبهذا الصدد لا بدّ من إكمال منهج جينيت بمنهج رولان بارت ، كما سأعرضه مفصلاً فيما يأتي :

في نقاشه للمسافة والمنظور يتأمل جينيت الحوار النقدي عن العرض Showing في مقابل القص Tellingفي القصص والابراز الحداثوي للعرض ، الذي يرى فيها تفضيلاً للمشهد على الخلاصة ، مع تغييب ملازم لدور الراوي . وجويس ، كما هو واضح ، خير مثال على هذا الميل ، على الاقل في (ايفيلين) ، حيث يتّسع المشهد ليتضمن الخلاصة كلها وحيث يجب ان نمارس براعة فائقة للكشف عن قناع الشخصية السردية التي تختفي وراء صوت ايفيلين ومنظورها . ويصّر جينيت أيضاً على ضرورة ملاحظة المحلل ، التفريقَ بين المنظور والصوت في الدراسة النقدية . فقد لا تكون العينان اللتان نرى بهما ، والصوت الذي نسمعه للشخص نفسه في السرد بالضرورة ، وان يكن يبدو في (ايفيلين) اختلاف صغير ذو دلالة . المنظورات المختلفة التي يتبناها القصص قضايا بؤرة . وقد يتم توضيح بعض جوانب الاحداث في أية قصة بوساطة البؤرة السردية ، بينما يتم اخفاء جوانب أخرى أو التعتيم عليها ، على نحو مؤقت أو على نحو دائم . وتحدد البؤرة إلى اي مدى نستطيع ان ننفذ الى الحياة الداخلية

للشخصية ، وكم من الشخصيات ستكون عرضة للمعاينة .
الداخلية : يقول : «انّ نوع البؤرة ليس بالأمر الثابت بالضرورة في العمل كله ، بل بالنسبة إلى مقطع محدد قد يكون وجيزاً » . ويطوّر جهازاً اصطلاحياً لعدد من أنواع المنظور ـ فهناك الداخلي والخارجي والثابت والمتحول والمتعدد والخالي من البؤرة unfocused - غير أنّ هذه المصطلحات ، مثل نظائرها في النقاش الأمريكي لوجهة النظر القصصية ، قد لا تكون لها قيمة تحليلية كافية لتسويغ تصنيفها المعقد . فالمتغيرات في البؤرة السردية التي تؤثر حقاً قد تعمل على مستوى تأخذ فيه الحساسية والحدس اللغويان بنظر الاعتبار شيئاً أكثر بكثير من مجرد الجهاز الاصطلاحي نفسه . وحتى هنا ، فضلاً عن ذلك ، فإن جينيت يعطينا دلائل نافعة ، فهو يشير إلى ميل القصص إلى استخدام استراتيجيات يسمّيها الادماج Paralipse وتجاهل العارف Paralepse، اي اخفاء بعض المعلومات عن القارىء ، كان يجب ـ استناداً إلى البؤرة الغالبة ـ ان يتلقاها ، وتقديم معلومات للقارىء كان يجب على مستوى التبئير الغالب ان يجعل من المتعذر الحصول عليها . جويس ـ فيما يبدو لي ـ كاتب يعتمد تجاهل العارف إلى حد كبير في (إيفيلين) وفي أعمال اخرى أيضاً . وهو يختار ، في هذه القصة ما يسميه جينيت بالبؤرة الداخلية الثابتة ، أي ان كل الافكار تمُرّ بالمصفى الذهني لايفيلين نفسها ، وتقدم في لغة تشبه إلى حد كبير لغتها الخاصة نحواً واداءً (برغم انّ هذه ، من هذه الناحية الفنية ، قضية صوت اكثر مما هي قضية منظور ، أو بالأحرى ، أن لغتـ «ها» قضية منظور ، أمّا لغتـ « ـه» ، أي الراوي ، فقضية صوت) . وفي اختيار ايفيلين بؤرةً انتقى جويس ـ كما في قصص

أخـرى كثيرة ـ عقلاً مركزياً ليس بالذكي جداً . وهنا يختلف كثيراً عن بروست وهنري جـيمس ، اللذين كانا يفضلان عقلاً كعقليهما في مركز عـملهـما . (هناك بعض الاسـتـثناءات ، كـما في (مـا كـانت تعـرفه مـيزي) ، ولكن يمكن القول انه حتى ميزي هي عقل جيمس ضمناً ، وهي مـغلفة بالتأكيد بصوت جيمسي غني) . لكن جويس فضلّ ، في قـصص (أهالي دبلن) منظوراً داخليـاً ثابتاً في ذهنٍ ما ، هو غير مأخوذ عن مـعـرفـة محددة باحـداث القصة ، بل محدود بصورة مطلقة بالتربية والذكاء .

تعطي هذه الاذهان المحـدودة بأوضـاعها المؤلمة ، القصص نكهتها السـاخرة والطبيعية أكثر من اي شيء آخر . وقد طرح هذا المنهج عـلى جويس مشكلة جمالية ، إذ ابتهج بحل معضلة تجاهل العارف ، أو بأنْ ينقل إلى القـارىء مـعلومـات أكـثـر مما تستدعيه الشفرة بمنظوره الذي يجب ان ينقل .

بلاغـيـاً ، مـتى نواجـه الادمـاج أو تجاهل العارف نكنْ في حضرة السـخـرية . وقـد لاحظنا في حـالة ايفيلين كيف تتجاوز بعض الافكار عن مـسـتـقـبلها في دبلن ، والطريقة التي تربط بها ، اقترانياً ، الافكار عن وحـشـيـة ابيـها وخبل امها وموتها ، دون ان تعترف بالربط المنطقي بينهما . وفي هذه الامثلة يقودنا جويس إلى صياغة استنتاجات تساعدنا في «بناء » القـصـة التي نقـرؤها . وبفعل من افعال الاستنتاج ، نكمل بعض اوضـاع ايفـيلين ، ونكون في الوقت نفـسـه قـادرين على استنتاج آخر مفاده انها تتخلص من هذا الذي استنتجناه . ويأخذ هذا جويس في اتجـاه مـا يـسـمـيـه رولان بـارت بالنص «الكتـابي» ، أو القـصـص

الحداثوي الذي يلزم القارىء بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه . ولكنني أود القول انه يتوقف فجأة عن منحنا الحرية في بناء المعاني التي نتوخاها . فاستنتاجاتنا موجهة ، بلا إقحام ، ولكن بثبات ، في الطرق التي كنا نبحثها ، وسنستمر في بحثها .

ها ان النقاش يأخذنا إلى ما وراء نطاق منهج جينيت في التحليل القصصي ، ولكن لسبب وجيه جداً فمعالجته للصوت القصصي ، التي يوضحها فيما يخص بروست ، ليست بذات عون كبير حين نطبقها على جويس ، برغم انّ جويس واحد من اكثر الكتاب ارتفاع صوتٍ . وهذا لأن جويس يتأمل تحت عنوان الصوت ، القضايا التي تنطوي على العلاقة بين الرواة الذين يمكن تمييزهم ، وبين الحكايات التي يروونها فقط . وهذا النوع من تأثير الكلام الداخلي عند جويس ، الذي يروي فيه بصوت شخصية معينة ، في حين يرى الشخصية . بوصفها شخصاً ثالثاً ، يحدد نفسه بقول ما تدركه الشخصية ، ولكنه يستعمل هذا القول لنقل وجهات نظر راوٍ خفي غير مرئي - ولم يأخذ جينيت هذا الاحتمال بنظر الاعتبار بما يكفي ، ربما لانه يتضمن تفاعلاً بين المنظور والصوت ، وقد عانى جينيت المشاق للفصل بينهما . وفي الحقيقة فان رولان بارت هو الذي يقترب كثيراً من إعطائنا ما نحتاج اليه لاكمال تحليل نص مثل (ايفيلين) .

في (س / ز) ، وهو تحليل يستغرق كتاباً لقصة بلزاك (سارازين) يشق بارت طريقه إلى النص ، بتناول عدد قليل من العبارات والجمل كل حين ، مؤولاً هذه «الجمل السردية» Lexias ،

كما يسميها بحسب الطرق التي تولّد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات ، وشفراته الخمس هي كما يلي :

١ ـ شفرة الفراسة ، أو شفرة الافعال التي يدعوها «أول غلاف للنص القرائي» ، والتي يعني بها ، بين أشياء أخرى ، انّ النصوص جميعاً سردية . وفي حين يبحث نقاد أكثر سلفية مثل أرسطو أو تودوروف عن الأفعال الرئيسية أو الحبكات ، يرى بارت (نظرياً) أنّ كلّ الافعال ممكنة التشفير ، ابتداءً من العملية المبتذلة في فتح الباب ، وانتهاء بمغامرة رومانسية . ويطبقّ (عملياً) بعض مبادىء الانتقائية ، فنحن نتعرف على الأفعال ، لأننا نتمكن من تسميتها ، وفي أغلب القصص (أو النصوص القرائية عند بارت) نتوقع أن تكتمل الافعال التي بدأت ، وهكذا يصير أول فعلٍ أوّل غلافٍ لمثل هذا النص . (يحاول نظام التدوين الرمزي عند تودوروف أن يعزل هذا الغلاف الاول للدراسة) .

٢ ـ الشفرة التأويلية ، أو شفرة الألغاز التي تعبث برغبة القارىء في الوصول إلى «الحقيقة» لكي يجيب عن الاسئلة التي يثيرها النص ، وفي فحصه «سارازين» يسمّي بارت عشرة أوجه للتشفير التأويلي من التساؤل الاولّي أو إضفاء ثيمة على موضوع سيتحول إلى لغز ، حتى الانكشاف النهائي وفك مغالق ما كان حبيساً . ومثل شفرة الافعال ، فإن شفرة الالغاز عنصر بناء أساسي للسرد التقليدي . وفيما بين طرح اللغز وحلّه في السرد ، يضع بارت ثماني طرق مختلفة للاحتفاظ باللغز حياً دون الكشف عن حله ، بما في ذلك المراوغات ، والاحابيل ، والاجوبة الناقصة ،

إلى غير ذلك . وتهيمن الشفرة التأويلية ، في بعض انواع القصص ، مثل القصص البوليسية ، على الخطاب بكامله ، وهي تشترك مع شفرة الافعال في التعليق السردي لرغبة القارىء في إكمال النص ، والانتهاء منه .

٣ ـ الشفرات الثقافية ، وهي كثيرة . وتشكل إحالات النص لاشياء «معروفة» سلفاً وقد شفّرتها الثقافة . ويرى بارت أن الواقعية التقليدية ينبغي أن تعرّف باحالتها إلى ما هو معروف سلفاً . معجم فلوبير في الافكار المقبولة هو انجيل الواقعية . وتشكل البديهيات والامثال في ثقافة أو ما تحت ثقافة ما شكائم مشفرة أصلاً يمكن ان يستند اليها الروائيون . وعمل بلزاك مشفّر بهذه الطريقة إلى حدّ كبير .

٤ ـ الشفرات الايحائية . تحت هذه العنوان لا نجد شفرة واحدة ، بل شفرات كثيرة ، ففي القراءة يضفي القارىء الثيمات على النص . ويلاحظ ان بعض ايحاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن ان تُضَمّ إلى ايحاءات مشابهة للكلمات وعبارات أخرى . فما أن نتعرف على «نوى مشتركة» للإيحاءات حتى نضفي على النص ثيمة . وما ان تتعلق عناقيد الايحاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة . (من الجدير بالذكر أن بارت يعد دلالة المطابقة آخر وأقوى دلالات الايحاء) .

٥ ـ الحقل الرمزي ، هذا هو اكثر اركان التشفير القصصي «بنيوية» أو بعبارة أدق ، أكثرها ما بعد بنيوية في تقديم بارت . ويعتمد

على فكرة أنّ المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الاولّي ، سواء كان على مستوى تحول الأصوات إلى فونيمات في انتاج الكلام ، أو مستوى التقابل النفسي ـ الجنسي ، الذي يتعلم من خلاله الطفل انّ أمه وأباه يختلفان عن بعضهما ، وانّ هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متماثلاً مع أحدهما ومختلفاً عن الاخر في الوقت نفسه ، أو على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها اسطورياً . وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق ، الذي هو مجاز أثير في نظام بارت الرمزي .

وما دام المكان والزمان غير متوفرين لجولة بارتية بطيئة في الجمل السردية في «ايفيلين» فسوف اقلب إجراءه واكتفي بوضع بعض العناصر من كل شفرة كما هي في نص جويس .

١ ـ *شفرة الأفعال (الفراسية) :*

في «ايفيلين» تمتد هذه الافعال من الفعل الاعتيادي نسبياً ـ (جلست) الذي لا يكتمل إلاّ بعد أربع صفحات بـ (نهضت) حتى الفعل النهائي بمغادرتها دبلن بحثاً عن الجيّد الذي لا يحدث بالطبع . فهذه قصة شلل ، هو شفرة ايحائية أساسية في جميع قصص (أهالي دبلن) . ومما لا يخلو من دلالة أننا لا نرى ايفيلين تخطو خطوة واحدة . حتى في ذروة المشهد الأخير توصف أفعالها بأنها «وقفت .. تشبثت ... وضعت وجهها » . وتضفي هذه الصلابة

المتزايدة على الشفرة الايحائية ثيمة الشلل .

٢ ـ شفرة الالغاز (التأويلية) :

لا يعتمد جويس كثيراً على هذه الشفرة ، وقبل كل شيء فهو لا يشعر بحاجة إكمالها ، فنحن نبدأ ببعض القضايا عن من هي إيفيلين ، ولماذا هي متعبة وما أشبه ، ولكن ليس في هذا سر . وفرانك بالطبع هو اللغز . ويخبرنا الخطاب شيئاً عنه ، لكنه لا يعرض علينا سوى افكار إيفيلين عن طراز حياة فرانك . وهنالك أيضاً بعض الغموض حول أم ايفيلين ، وسبب موتها ، والعبارة الغامضة التي تفوهت بها، والتي لن يفك أحد مغاليقها . غير أن الخطاب لا يكمل أو « يحل » هذه الاسرار . ومثل الراهب الذي ذهب إلى ملبورن، تقترح عالماً غير مستغلق تماماً ، فيما وراء الواقعية المريحة في الخطاب البلزاكي . ويجبرنا اللغز الأخير ، أي رفض ايفيلين الرحيل على العودة إلى النص ، وأن نخرج إلى بقية قصص (أهالي دبلن) للعثور على حلول لن يكون لها ضمان الحقيقة الأكيدة .

٣ ـ الشفرات الثقافية :

التشفير الثقافي في هذه الحكاية ليس بقوة أي صوت سردي، أو الخطاب نفسه ، بقدر ما هو في أذهان الشخصيات ، يرى أبو ايفيلين فرانك في ضوء شفرة حكمة ابوية كلبية : «أنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة الشباب» .

وتراه ايفيلين مشفراً بقصص رومانسي : «كان فرانك لطيفاً جداً ، وعطوفاً ، وطيباً » .

ويفند الخطاب كلتا النظرتين . انه يتجنب الاشارة إلى شفرات دبلن الثقافية التي تهيمن على حياة الشخصيات ، وأقوى هذه الشفرات شفرة الكاثوليكية الايرلندية التي تصنف فعل ايفيلين في عداد الخطايا .

٤ ـ الشفرات الايحائية

الشفرة الايحائية المهيمنة هي شفرة الشلل ، التي هي أهم عنصر في شخصية ايفيلين ، كما في العالم من حولها . ويشار اليها بسكونية ايفيلين على طول القصة . بل انها تظهر في بنية الجمل الرتيبة المملة ـ فاعل ـ فعل ـ خبر ، مراراً وتكراراً . وتدلّ عليها تفاصيل صغيرة مثل الوعود التي ابرمت لمارغريت ماري الأكاكيو المباركة ، التي كانت مشلولة عن أي فعل حتى ، نذرت أن تهُدي نفسها للحياة الدينية . وتقدم الطريقة التي علّقت بها حياة هذه السيّدة المبجلة على حياة ايفيلين مستوى آخر من الايحاء ، هو المستوى الساخر . ومن خلال الجمع الساخر بين الاشارات يقودنا الخطاب ، عن طريق تجاهل العارف ، إلى تكوين وجهة نظر في موقع ايفيلين ، خارج متناول ادراكها . فهي ترى نفسها ذات عزيمة وتصميم . لكنّ الخطاب يشير ، على نحو ساخر ، أنها لا خيار لها . فالاوصاف التي أحاطت بها أوصاف «دبلنية» في شفرة جويس ، والدبلني لا يستطيع اتخاذ قرار ، ولا يتمكن من الهرب . وكما عبّر «جاك القدري» بطل ديدرو ، فكل شيء مكتوب في الأعلى ـ وهذا ما نجده في نص جويس .

٥ ـ الشفرة الرمزية

التضاد الرئيسي عند جويس في (أهالي دبلن) ليس الذكر في مقابل الانثى ، بل الفاعل جنسياً في مقابل العاطل جنسياً ، ويعبّر عنهما في العادة كمتبتل في مقابل خليع ، وهو تضاد لا تربط بين طرفيه كلمة رابطة . والأموات فقط هم أهل الخصب والفحولة في أرض يباب جويس . في «ايفيلين» يوضع البحار فرانك في تضاد مع الاب بوصفه نداً لإيفيلين التي شغلت الفراغ الذي تركته أمها في البيت. وفي هذا التضاد الرمزي يقترن فرانك بالماء ، والحرية ، والمجهول، والمستقبل ، والفحولة الجنسية . منزل الاب يعلوه الغبار ، وايفيلين جارية فيه ، لكنه معروف ، ومتجذر في الماضي ، وغير ذي خصوبة . وكما انّ أباها عبد / زوجة ، ستكون ايفيلين عقيماً ، جدباء ، عزباء ، راهبة من نوع ما ، واحدة من أهالي دبلن . ويظهر هذا التضاد الرمزي بقوة اكثر من صراع دلالات الايحاء في جملة واحدة في المشهد الأخير حين ترى ايفيلين شبح الباخرة الأسود جاثيةً قرب الميناء وهذا الشبح الأسود ، عبارة وصفية بريئة توحي أيضاً بالقوة المدنسة للفعل الذي تفكر فيه ايفيلين هنا . انّ ركوب تلك الباخرة ، ومغادرة البر ، واقتحام البحر يعني مغادرة ما هو معروف وآمن ومشفر سلفاً ، يعني الاستهزاء بتعاليم الكنيسة ، وارتكاب الخطيئة ، وتتقابل العذراء الراهبة ، العزباء بأمان في داخل نظام التشفير الثقافي ، مع المرأة النجسة التي يغلي في جوفها الشبح الأسود على نحو كافر . لكن انظر عن قرب اكثر ، ففي تلك العبارة الوصفية المسالمة «جاثية في "Lyingin" » ايحاء دلالي آخر . فالفعل Lie in (تلزم المرأة فراشها عند الولادة) يعني انجاب طفل ،

يعني العطاء وتجاوز حالة العزوبية ، وليس أداء دور الأم أمام الأب ، بل الحلول محلهما كليهما ، واطراحهما إلى الماضي . انه قبول بالحياة وتحسس مخاطر الموت . وتنشط هذه الايحاءات المستوى الرمزي للنص بإردافها الطباقات والمقابلات . وفي ذلك المجاز غير الاعتيادي : «تلاطمت كل بحار العالم في قلبها» يوحي الخطاب ان قلبها محاط بالسائل الامنيوسي (الذي يحيط بالجنين في الرحم ـ المترجم) قابلاً لأن يزخر بالحياة ومفعماً بخشية الغرق في الحياة نفسها أيضاً ، وقد سقط من القرار في أحابيل شخص لا تسمح لنفسها بالتعرف عليه أبداً .

آخر نظرة لنا على ايفيلين هي أنها مخلوق يعاني حالة حرمانٍ رمزي . وإذا كانت الشفرة الرمزية متجذرة في عمليات التعرف والبناء الأساسية ، فإن مدلول هذه الشفرة في نهاية «ايفيلين» ، مخلوق ضيّع عملياته الأساسية ، ليس فقط على مستوى الكلام واللغة ، بل حتى على مستوى الوظائف السيميائية الاكثر اهمية في ملامح الوجه وتعبيراته : «ادارت له وجهها الابيض الشاحب ، سلبية ، مثل حيوان لا حول ولا قوة ، ولم يكن في عينيها علامة حب أو وداع أو حتى معرفة » . وكيفما أوّلنا القصة ، فإن ما قصد لنا أن نفعله بالتأكيد هو ان ننظر بشفقة وخوف إلى وضع هذه الفتاة الشابة ، في حبسها الانفرادي المطلق ، غير قادرة على إعطاء « علامة » .

إيفيلين

قصة : جيمس جويس

جلست إلى جوار النافذة تتأمل المساء يجتاح الشارع . وقد اتكأت برأسها على ستائر النافذة ، وأفعمت أنفها رائحة قماش الكريتون المغبر . لقد كانت متعبة .

عبر بعض المارة ، واجتاز الشارع نزيل آخر بيت فيه . كانت تسمع وقع خطاه تتردد على البلاط الكونكريتي ثم تغوص في حصى الطريق المؤدي إلى المنازل الحمر الجديدة . يوماً ما كان هنا ميدان تعودوا ان يلعبوا فيه كل مساء مع بقية أطفال الحي . ثمّ جاء رجل من بلفاست اشترى الميدان وبنى فيه هذه المنازل ـ ليس كمثل منازلهم الصغيرة القاتمة ، بل منازل من القرميد اللامع بسقوف براقة . كان أطفال الشارع قد تعودوا اللعب معاً في ذلك الميدان ـ أطفال آل ديفين وآل ووتر وآل دن ، وكيوغ الاعرج الصغير ، وهي واخوتها واخواتها . أما أرنست فلم يكن ليلعب معهم ، لأنه كبر على اللعب ، وغالباً ما كان أبوها يطاردهم في الميدان بعصاه الغليظة ، لكن كيوغ الصغير كان احياناً يظلّ يراقب الطريق ، وينادي عليهم حين يرى اباها قادماً . ومع ذلك فقد كان يبدو أنهم أكثر سعادة حينئذ مما هم عليه الآن . لكن أباها لم يكن سيئاً بهذه الدرجة حينئذ ، وعلاوة على ذلك كانت أمها على قيد الحياة . لقد مضى على ذلك زمن طويل . وقد كبرت وكبر اخوتها واخواتها . وماتت امها . كما

مات «تيزي دن» أيضاً ، وعاد آل ووتر إلى انكلترا . كل شيء يتـغير . وها هي الأخـرى سـوف ترحل وتترك بيتها كالآخرين .

بيتـها ! . . دارت بعينها في الغرفة ، وهي تعاين اشياءها الأليفة التي ظلت تنفض الغبار عنها كل اسبوع سنواتٍ عديدة ، متسائلة من اي مكان في الأرض جاء كل هذا الغبـار . ربما لن ترى مـرة أخـرى الأشـيـاء الأليـفـة التي لم تكن تحلم بالانفـصـال عنهـا . ومع ذلك ، وبـرغـم هـذه السـنين الطوال ، فإنها لم تعـرف اسم القـسيس الذي اصفـرت صورته المعلقة على الجدار فوق آلـة الموسيقى العاطلة بجانب الصـورة الملونة للوعـود التي أُبرمت لمارغـريت ماري الأكوكيو المباركة . كـان أحـد اصـدقاء أبيها في المدرسة . وكلّما عرض والدها هذه الصورة على زائر ، كان يعلق بكلمة عابرة :

ـ انـــه الآن فـــي ملبورن .

لقـد قبلت بالرحيل ـ ومغادرة البيت . فهل كان قرارها حكيماً ؟ حـاولت ان توازن بين جـانبي المسألة. لديها في بيتها مأوى وطعام على أية حـال ، ولديها اولئك الذين كـانوا إلى جانبها طيلة حياتها ، بالطبع كان عليها ان تضنى تعباً في المنزل وفي العمل معاً .

مـاذا سيـقولون عنها في «المخازن» حينما يكتشفون انها هربت مع رجــل ؟ سيـقـولون حمقـاء ، ربماً ، وسيـمتلىء مكانها بالإعلانات . ستبتهج الانسة غالان ، التي كانت دائماً حادة معها خاصة حين تكون على مسمع من الآخرين .

ـ آنسة هل ، ألا ترين هاتيك السيدات في انتظارك ؟

ـ آنسة هل ، كوني أكثر حيوية .

لن تذرف الدمع مـدراراً لفراق عملها في المخازن .

فـفي بيتـهـا الجـديد ، في بلاد مجهـولة قصية لن تكون على هذا النحـو . سـوف تتـزوج نعم تتـزوج ، ايفيلين ، وسوف يعاملها الناس باحترام حـينئذ . لن تعـامل كـما عوملت أمها من قبل . وحتى الآن ، وبرغم انهــا تجـاوزت التـاسـعـة عشرة ، فإنها تخشى أحـيـاناً من عنف أبيـهـا . كانت تعرف انّ ذلك هو سبب وجيب قلبها . وحين كبروا لم يكن يستـمـيلها ، كما كان يستميل هاري وأرنست ، فقط لانها فتاة . والان فـقـد بدأ يهددها ويتـوعـدها بأنه لا يتركـها لولا أمها الميتة . أما الآن فليس لها من يحمـيـهـا . فـقد مات ارنست ، وهاري الذي يعمل في طلاء الكنائس دائم الترحـال فـــي البـلاد فـضلاً عــن ذلك ، فقد بدأت شـجـارات مـسـاء السـبت حـول النقـود تثير مخاوفـها بصمت . كـانت تعطيـهـا دائماً كلّ مـا تحـصل عليـه من أجور ، ومقدارها سبعة شلنات ، وكـان هاري يرسل دائماً مـا يستطيع ، غير انّ المشكلة كانت الحـصـول على النقـود مـــن أبيـهـا . كـان يقول انها تعودت على بعثرة النقـود ، وانها حمقـاء ، وانه لم يعطهـا النقـود التي حـصل عليـها بشق الانفس لتـقـذفها في الشوارع ، وغير ذلك كثير . فحالته غالباً ما كنت تسـوء في ليـالي السـبت ، وفي النهـاية يعطيـها النقود ويسألها ان كانت تزمع شراء غـداء يوم الأحـد . وحـينئذ كـان عليـهــا ان تهرع بأسرع ما تسـتطيع للتـبضع ، ممسكة حافظة نقودها الجلدية السوداء في يدها بقوة لـتـشق طريقـهـا وسط الزحـام ، وتعـود مـتـأخـرة إلى البـيت وهي تنوء بحـمل المؤونة . كـان عملاً شاقاً ان ترتب المنزل ، وان ترعى الطفلين

الصـغيرين اللذين تركتـهما في رعـايتـهـا يذهبان إلى المدرسة بانتظام ، ويتناولان طعـامـهما بانتظام . كـان عـمـلاً شاقاً ـ وحياة شاقة ـ لكنها الآن وهي على وشك الرحيل لا تجدها بغيضة تماماً .

كـانت على وشك ان تستكشف حياة أخرى مع فرانك . فرانك الوديع ، العطوف ، الطيب . وعليـهـا ان ترحل مـعه على ظهر القارب الليلي لتـصير زوجـته ولتعيش معه في بوينس ايرس حيث ينتظرها بيتها الجـديد . مـا أنصع مـا تتـذكر المرة الاولى التي التقته بها . كان يقطن مـنـزلاً في الشـارع الرئيسي الذي تعـودت ان تزوره . كأنه حـصل قـبل اسـابيع قليلة . كـان واقـفـاً عند البـاب ، وقـد دفع بقبعته إلى مؤخرة رأسـه ، وقـلـب شـعـره إلى الامـام على وجـهـه البرونزي . ثمّ عـرف بعـضـهم بعضاً . تعوّد ان يقابلها خارج المخازن كل مساء ، وان يراها اثـنـاء عـودتها إلـى البـيت . واصطحـبـهـا لرؤية مسرحـيـة «الفـتـاة البـوهيـمـية» ، فشعرت بالفرحة تغمرها حين كانت تجلس في مكان لم تتـعـود عليـه مـعـه في المسرح . كـان مغرماً بالموسيقى بصورة فظيعة ، والغناء إلى حـد مـا . وكـان الناس يعرفون انهما يتغازلان ، وحين يغني لها عن فـتـاة أحـبت بحـاراً كانت دائماً تشعر بارتباك خفيف . تعود ان يناديها بوينز على سـبـيل الدعـابة . في أول الأمر كانت متلذذة لأنّ لها صـديقاً ، ثم بدأت تحبه . روى لها حكايات عن بلدان بعيدة ، حيث بدأ حـيـاته كـمنظف يعـمل بدولار كل شـهـر على سـفينة تابعة لشركة «خطوط ألان» تبـحـر إلى كنـدا . أخبرها عن اسماء السفن التي عمل فيها ، واسماء الخدمات المختلفة . كان قد أبحر عبر مضيق ماجلان . فـروى لها قـصـصاً عن الباتاغونيين المتوحشين ، وقد استقرّ به المقام في بوينس آيرس ، كما قـال ، فلم يزر بلده القـديم إلاّ لقـضاء العطلة .

وبطبيعة الحال ، فقد اكتشف أبوها أمرهما وحرّم عليها الاتصال به ، قال :

ـ إنني أعرف أخلاق هؤلاء البحارة .

وفي يوم من الايام تنازع مع فرانك ، فكان عليها أن تقابل حبيبها سراً بعد ذلك .

اشتدت ظلمة المساء في الشارع ، ولم تعد قادرة على تمييز بياض الرسالتين في حجرها . كانت احداهما لهاري ، والثانية لأبيها . كان ارنست أثيراً لديها ، غير أنها كانت تحب هاري أيضاً . وقد لاحظت ان السن تقدمت بأبيها أخيراً ، ولعله سيفتقدها ، أحياناً يكون في غاية اللطف . وحين لازمت الفراش منذ وقت قريب أخذ يقرأ لها قصص الاشباح ويخبز لها الخبز على النار . وفي يوم آخر ، حين كانت امها ما تزال على قيد الحياة ، ذهبوا جميعاً في رحلة إلى «هل هاوث» . وانها لتتذكر أباها يعتمر على رأسه قبعة امها النسوية ليضحك الأطفال .

كان الوقت يجري ، لكنها استمرت في الجلوس إلى النافذة ، مستندة برأسها إلى ستائرها ، وقد أفعمت أنفها رائحة القماش المغبر ، وترامى إلى سمعها من الشارع عزف أرغن . انها تعرف هذه النغمة . ومن الغريب ان تأتيها في هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذي قطعته لأمها ، وعدها بأن ترعى البيت طالما كان ذلك في قدرتها .

تذكرت آخر ليلة من مرض أمها : كانت أيضاً في الغرفة الضيقة المظلمة في الطرف الآخر من الديوان ، ومن الخارج سمعت نغمة

ايطالية حزينة . أمروا عازف الارغن بالابتعاد ، واعطوه ستة بنسات . وانها لتتذكر أباها يتبختر عائداً إلى غرفة الأم المريضة وهو يقول :

ـ اللعنة على الايطاليين ! يصلون إلى هنا ! وأخذت تفكر بصورة أمها البائسة ، وحياتها التي طبعت كلّ وجودها بطابعها ، تلك الحياة الملأى بالتضحيات التي انتهت بها إلى الجنون التام . وارتعدت حين سمعت صوت أمها يردد باصرار أبله :

ـ دير يفاون سيراون ! ، ديريفاون سيراون !

ثم هبت واقفة ، وقد استبد بها الفزع فجأة . الهرب . ينبغي ان تهرب ، وسينقذها فرانك ، سيعطيها الحياة . وربما الحب أيضاً. لكنها ارادت ان تعيش .. لماذا ينبغي لها ان تشقى ؟ السعادة حق لها . سيضمها فرانك بين ذراعيه ، يحتويها بين ذراعيه ، سينقذها .

* * *

وقفت بين الجمع الحاشد في محطة «نورث وول» . وأمسك بيدها ، فعرفت انه كان يتحدث اليها وهو يعيد ويكرر شيئاً ما عن الرحلة . كانت المحطة ملأى بالجنود وامتعتهم الداكنة . ومن خلال أبواب الحظائر الواسعة لمحت شبح السفينة الاسود ، جاثية على رصيف الميناء بنوافذها المضيئة . لم تجب بشيء . شعرت ان خدها قد شحب ، وان القشعريرة تسري في أوصالها ، فابتهلت إلى الله ان يسدّد خطاها ويهديها إلى الواجب الصحيح . أطلقت الباخرة صفيراً طويلاً حزيناً شق الضباب . إذا ذهبت ، فستكون غداً في

عـرض البحر مع فرانك ، يبحران إلى بوينس آيرس . لقد حجز لهما مكاناً في الرحلة . فـهل بامكانها أن تعود بعد كل ما فعله من أجلها ؟ لقـد أيقظت تعـاستها الغثيان في جسدها ، فظلت تحرك شفتيها مرددة صلاة صامتة محمومة .

انقبض قلبها لرنين جرس الباخرة ، وشعرت به يمسك يدها :

ـ تعالـــــي !

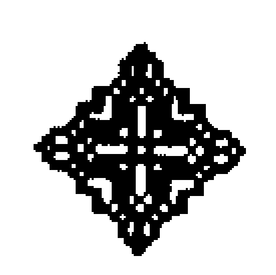
تلاطمت كل بحـار العـالم في قلبـها . كان يسحبها اليها سحباً . كـان سـيغـرقـهـا . تمسكت بكلتـــا يديها بالممرِّ الحديدي المؤدي إلى الباخـــــرة .

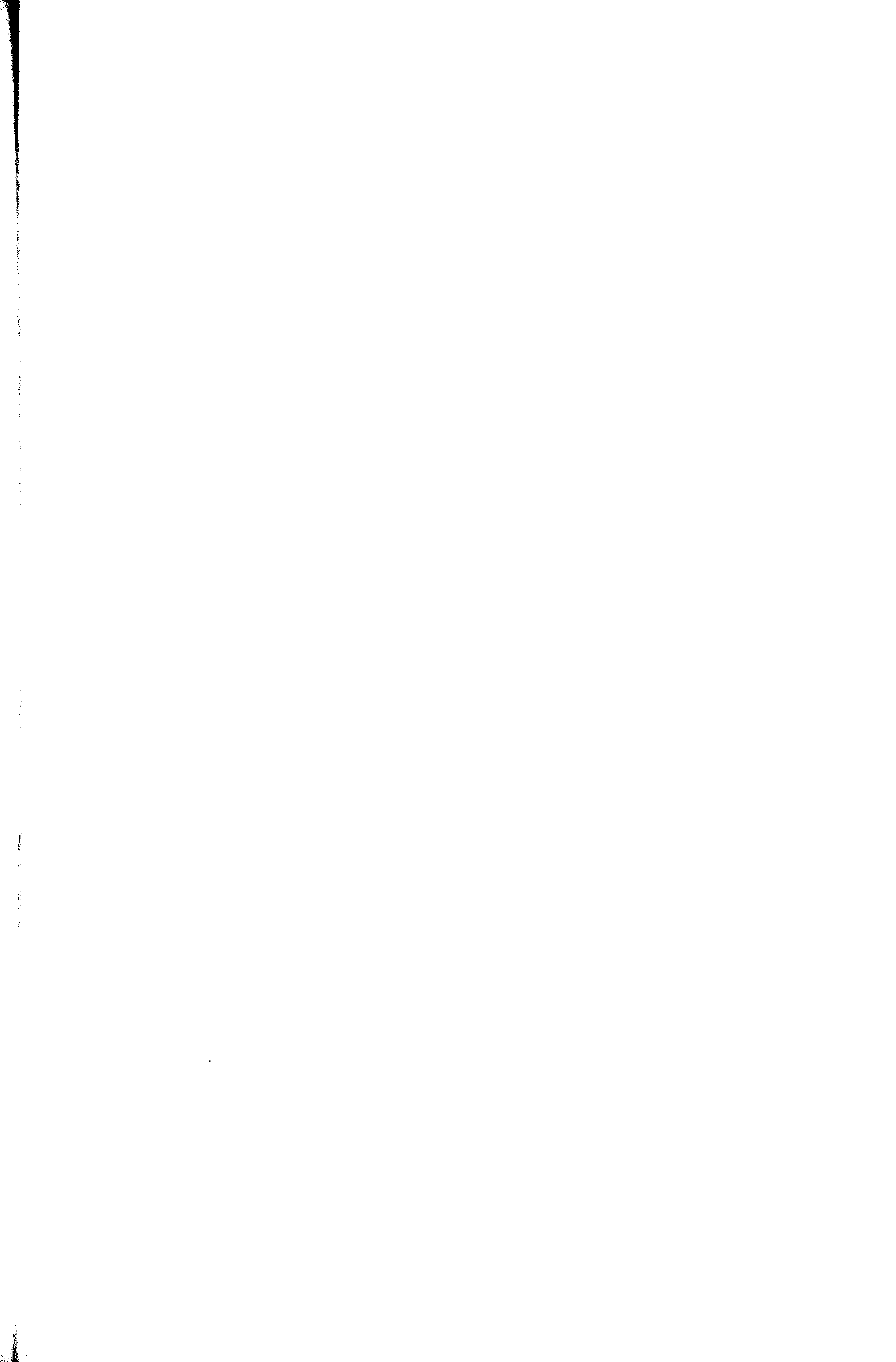
ـ تعالـــــي !

كـلا ، كلا ، كان أمراً مستحيلاً ، تشبثت يداها بالممر الحديدي بجنون . واطلقت وسط بحـار العالم صرخة عذاب !

ـ إيفيلين ! إيفـــــي !

انـــدفع من وراء الحـاجز وناداها لكي تتبعه . صرخ فيه الآخرون لكي يمضي ، ولكنه كـان ينادي عليـهـا . أدارت اليـه وجـهها الأبيض الشـاحـــب ، سلبيـة ، مـثل حيـوان لا حول له ولا قوة . ولم يكـــن في عينيها علامة حب أو وداع ، أو حتى معرفـــــــة .





«قصة قصيرة جــداً» لهمنغــواي

عـــمـلاً ونصاً



لا تختلف الدراسة السيميائية للنص الادبي اختلافاً كلياً عن التأويل التقليدي أو التحليل البلاغي ، ولا تنوي ان تحلّ محل هذه الانماط من الاستجابة للأعمال الادبية. غير ان الناقد السيميائي يضع النص وضعاً مختلفاً إلى حدّ ما ، فيؤثر ابعاداً مختلفة من النص على سواها ، ويستخدم منهجية نقدية معدة للمشروع السيميائي . وإذ تؤثر أغلب المناهج التأويلية «معنى» النص ، فالنقاد التأويليون يبحثون عن المعنى القصدي أو معنى المؤلف ، والنقاد الجدد يبحثون عن مصادر غموض المعنى «النصي» ، ونقاد «استجابة القارىء» يسمحون للقراء بأن يولدوا المعنى ، يختلف وضع الناقد السيميائي فيما يخص المعنى ، لان هذا الناقد يبحث عن البنى النوعية التي تطلق المعنى وتقيده .

في ظل البحث السيميائي ، لا المؤلف ولا القارىء بأحرار في توليد المعنى . وبغض النظر عن حياتيهما كفردين فهما كمؤلف وقارىء تتخللهما شفرات تتيح لهما المغامرات الاتصالية على حساب تحديد الحدود للرسائل التي يمكن ان يتبادلاها . ليس النص الأدبي ، اذن بمجرد سلسلة من الكلمات ـ بل هو (كما أوضح رولان بارت في كتابه س/ز ، وان يكن بطريقة ليست بالضرورة نفسها) شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الصفحة ان تقرأ كنص من نوع معين .

في فك شفرات النصوص السردية يقوم المنهج السيميائي على أداتين بسيطتين . ولكن تحليليتين قويتين هما : التمييز بين القصة والخطاب من ناحية ، والتمييز بين النص والاحداث من ناحية أخرى . ويستند التمييز بين القصة والخطاب إلى ملاحظة اميل

بنفنست حول امتلاك بعض اللغات (ولا سيما الفرنسية واليونانية) زمناً خاصاً بالفعل المستخدم لسرد الاحداث الماضية . (انظر ترادف الازمنة في الفعل الفرنسي ، الفصل ١٩ من كتاب «مشكلات في الألسنية العامة » . انظر ايضاً سيمور تشاتمان ، (القصة والخطاب) . هذا الزمن الماضي المبهم aorist أو الماضي البسيط Passé simple يؤكد على العلاقة بين الملفوظ ، والموقف الذي يشير اليه الملفوظ بين القصص والاحداث المروية ، وهذا ، بامتياز ، هو اسلوب النقل المكتوب للاحداث اي القصة histoire ويقارن بنفنست هذا الاسلوب باسلوب الخطاب discours الذي يتم فيه توكيد الاتصال الحاضر بين المتكلم والمستمع . الخطاب بلاغي وله صلة بالاقناع الشفوي ، اما القصة فمرجعية ولها صلة بالتوثيق المكتوب . الخطاب الآن والقصة في ذلك الحين . القصة تتحدث عن هو وهي ـ والخطاب قضية أنا وأنت ـ أياك واياي .

إذن ففي أي نص قصصي ، نستطيع ان نتبين بعض الملامح التي تخص القصة : روايات حول الاحداث ، ذكر الازمنة والامكنة ، وما اشبه . ونستطيع ايضاً ان نجد عناصر تخص الخطاب : تقييمات ، تأملات ، لغة تشف عن حضور المؤلف أو في الأقل الراوي الذي يخاطب المتلقي أو المروي له ،واضعاً في ذهنه هدفاً إقناعياً ، حين يقال لنا ان شخصاً «ابتسم بقسوة» فيمكننا ان نستكشف المزيد عن القصة في الفعل ، والمزيد عن الخطاب في الظرف . وبعض النصوص القصصية ، مثل قصص د.هـ. لورنس ، مطردة إلى حد كبير . وحين نقرأ قصة للورانس فإننا ندخل في علاقة شخصية مع شخص يشبه مؤلف المراسلات الخاصة بلورانس . وغالباً ما يبدو همنغواي ،

من ناحيـة أخـرى ، وقد بذل جهداً كبيراً لاخفاء الخطاب كلياً ، وهو جهد يتضح في «قصة قصيرة جداً» .

يرتبط التـمـييز بين القصة والخطاب بتمييز آخر يختلط به احياناً ، وهو التمييز بين الروي recite والحكي diegesis في الـسرد . ونـعني في هـذه الحـالـة ان نـمـيـز بـين النص الكامل للقص نصـاً من ناحـيـة ، والاحـداث التي تروى احـداثاً من ناحـية أخرى . ويمكننا ان نستعير الكلمـة الاغـريقـيـة ، الحكي diegesis للتـعـبير عن نظام الشـخصيات والأحـداث ، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي recital، أو نكتـفي بالإشارة إلى النص ، حين نعني الكلمات ، والحكي للتعبير عمّا يستحثنا على خلقه كقصص .

يمكن تحليل النص نفسـه إلى مكونات القـصـة والخطاب ،ولكن يمكن النظر اليـه ايضـاً في ضوء علاقته بالحكي . واحدى خواص هذه النصـوص الاسـاسـيـة التي نفـهـمها كقصص انها تولد نسقاً حكائياً له استـقلال مذهل عن نصه . بعبارة واضحة ، ما ان تُروى القصة حتى يمكن ان يُعـاد خلقـهـا على نحـو مـتـمـيـز بمجموعة جديدة كلياً من الكلمات اي في لغـة أخـرى . وما ينطوي عليه هذه الاستعمال عميق في التـحليل . ولنوضحْ بعض جوانبه هنا .

لا يـسـتـمـد الحكي القصصي قوته من كلمات نصه فقط ، بل من الـثـقـافـة المـبـاشرة والموروث الادبي الذي ينـتـمي اليـهما . ان الكلمات السحرية Once upon - a time (يقـابلهـا في العـربية : كان يا ما كان في قـديـم الـزمـان) تنتظم في حـركـة آلة ذات زخم بينّ لا يمْكن انهاؤه إلا

باللازمة السحرية المقابلة They lived happilly ever after (ولم يـزالوا في ألّذ العـيش واهناه) أو بما يماثلهـا . وليـست الاجـراءات الحكائية في السرد الواقـعي بأقل من هذه الحـاحـاً ، وتتـيح لنا «قـصة قصيرة جداً» ، في مـوضـعـها من النص الاكبر لهمنغواي (في زماننا) ، مع بعض الكلمات المفـاتيح ـ مـثل الاضـواء الكاشـفــة ، الواجب ، التنفـيذ ، الجبهة ، الهدنــة ـ ان نضـيف الافكار الحـاسمة لمستشفى عسكري ، وممرضة ، وجنـــدي ، والحـرب العالمية الاولى التي يتطلبها الحكي .

وهـذا الاجـراء حـاسـم إلى حـدّ اننا يجب ان نتـوقف ونوضح مـا ينطـوي عليـه . فـالكلمات التي على الصـفحة ليست القصة . والنص ليس الحكي . القـصة ينشئها القارىء من الكلمات التي على الصفحة بعـمليـة استدلالية ، وهي مهارة يمكن تطويرها . ودور القارىء فيها هو بمـعنى مـا ابداعي اذ لا وجـود للقصة بدونه . ولكنه ايضاً مشروط بقـوانين الاسـتـدلال التي تضع حدوداً لشرعية انشاء القارىء للقصة . يـمـكن دون شك ، ارجـاع أي خـلاف تأويلي إلى «الكلمات التي على الصـفـحـة» ، غير ان هذه الكلمات لا تتحدث عن معانيها . وجوهر الكتـابة ، في مـقـابل الكلام ، يتـمثل في ان القارىء يتكلم بالكلمات المكتـوبة ـ الكلمات التي تخلى عنهـا الكاتب . والاحـساس القوي بهذا المـوقف هو الذي يدعـو إلى إضـافـة مختلف انواع «الملاحق» التي كـان يضـيـفـهـا الكتّـاب لكتبهم في الايام الاولى لظهور الطباعة ، فقد كانوا يشعرون انّ كتبهم كانت بكماء ويتحدث بها الآخرون .

في قـراءة السرد ، إذن ، نترجم النص إلى حكي باتبـاع الشفرات التي كنّا قـد تمثلناها . هذه هـــي الطبـيـعـة السرديـة لعـمليـة القراءة

العادية . وكما ذكّرنا إ. د. هيرش (في كتابه «فلسفة التأليف » (شيكاغو ١٩٧٧) ص ص ١٢٢ ـ ١٢٣) فانّ البحث في القراءة لما يدنو من قرن (بنيت وهنري عام ١٨٩٤، فلنبوم ١٩٦٦ ، ساشز ١٩٦٧ ـ جونسن ـ ليرد ١٩٧٠ ، لفلت وكبمين ١٩٧٥ ، بروير ١٩٧٥ ـ المراجع مذكورة في كتاب هيرش) قد كشف لنا انّ الذاكرة لا تختزن كلمات النصوص ، بل مفاهيمها ، ليس الدول بل المدلولات. وحين نقرأ نصاً سردياً ، فنحن نعامله ، اذن كحكي . ولو اعدنا رواية القصة ، فستكون بكلماتنا نحن . وإلى حدّ ما ، فإن التمييز بين الشعر والقصص مفيد هنا ، فهو يقوم على فكرة ان الشعر فخم ، ثابت الكلمات في النص ، ولذا فهو غير قابل للترجمة ، في حين انّ القصص اثبت طواعيته للترجمة إلى حدّ كبير لانّ جوهره لا يكمن في لغته ، بل في بنيته الحكائية . وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ، ازدادت دقة كلماته اهمية ، وكلما تحرك الشعر صوب السرد ، قلّتْ أهمية لغته الخاصة .

في قراءة القصص ، اذن نترجم فعلاً من النص إلى الحكي ، فنبدل الوحدات السردية (الشخصيات ، المشاهد ، الاحداث .. الخ) ، بوحدات لفظية (اسماء ، صفات ، عبارات ، اشباه جمل .. الخ) . ونقوم ببعض التغييرات الاخرى ايضاً ، فنحن ننظم المادة التي نتلقاها لكي يمكن تذكرها واستعادتها . وهذا يعني اننا ننسقها قدر الامكان ، وفي النسق الحكائي الذي ننشئه ، يجري الزمان بمعدل ثابت ، وتتم الاحداث بترتيب زماني متعاقب ، وللناس والاماكن صفاتهم المتوقعة منهم ، ما لم يقرر النص شيئاً آخر. وقد ينقل كاتب ما «برج ايفل» إلى شيكاغو ، لكننا ان لم يتم اخبارنا بذلك ،

سنفترض ان المشهد الذي يقع تحت ذلك البرج يقع في باريس ـ باريس التي أُعطيت كلّ المفردات المعطاة في نموذجنا الثقافي .

ان الأماكن والكيانات ذات اسماء الأعلام المعروفة (نابليون ، واترلو ، برودوي) تدخل الحكي المشفر في الثقافة . وسوف تُختزن الأحداث المنقولة في النص السردي ـ بما ينسجم مع الشفرة التركيبية التي تقوم على البنية الكرونولوجية (الزمانية ـ الترتيبية) . قد يقدم النص الاحداث التي تشكل قصة في اي ترتيب منغمراً وسط الاشياء in medias ، أو متواصلاً معها من البداية إلى النهاية . غير انّ الحكي يريد دائماً ان يرتبها في سياق زماني ترتيبي . قد يمدّ النص دقيقة في صفحات كثيرة أو يطوي السنين في جملة واحدة لتحقيق غاياته ، غير ان الدقائق والسنين تبقى دقائق وسنيناً في زمن حكائي واحد . وبوجيز العبارة ، قد يناقش النص ما يختار ، ولكن ما ان يدخل الحكي في حركة حتى لا يعود في مستطاع نص ما ان يسيطر عليه . « كم من الأطفال كان عند الليدي ما كبث ؟ » ، ليس هذا مجرد تساؤل لمؤول ساذج ، بل هو تعبير عن حافز حكائي اعتيادي . وحيث يتلذذ الكتاب والنصوص بالمراوغة ، يبحث القارىء عن اليقين والخاتمة لإكمال النمو الحكائي للمواد النصية . ومن صراع المصالح هذا يأتي نوع من التوتر يستثمره كثير من الكتاب المحدثين .

يتناول السيميائي الحافز الحكائي لدى القاريء ويجعله أساساً للبناء . ويوفر منطق البنية الحكائية معياراً وهادياً لدراسة الستراتيجيات النصية . فيمكننا من استكشاف الحوار بين النص والحكي ، ويبحث عن مراكز القوة ، حيث يغير النص طرائقه من

اجل اقتياد المادة الحكائية إلى الغايات التي يريدها . وقد يتم العثور على مفاتيح لكل من العاطفة والقصد عند هذه النقاط . هل يعود النص على نحو تسلطي إلى حدث عرضي من التاريخ الحكائي ؟ هل يقاطع النظام الحكائي لينقل شيئاً مهماً يساعد في تحقيق غاياته الخاصة ؟ هل يحذف شيئاً يحسبه القصور الذاتي الحكائي مهماً ؟ هل يغير وجهة نظره إلى الاحداث الحكائية ؟ هل يخفي الاشياء ؟ هل يفرض التقييم من خلال بلاغة خطابه ؟ انّ العطالة الهادئة في العملية الحكائية التي يحركها ثقل الثقافة والموروث وحاجات الذاكرة نفسها ، تقدم أساساً ثابتاً لرسم خريطة الستراتيجيات النصية . وستكون اكثر نصوصنا امتلاء بالطموح الجمالي ، تلك التي تجد أن من الضرورة القصوى ان تطبع العملية الحكائية بطابعها .

تقدم «قصة قصيرة جداً »لهمنغواي نفسها بصفتها متكاملة على نحو استثنائي . ويبدو اسلوب همنغواي الاليف الذي سماه جيرار جينيت «سلوكياً » ، وهو يمحو ذاته فيقدم لنا محض حكي . يلتقي فتى بفتاة ـ لقاء فاتناً كما يقولون في هوليود ـ فيتحابان ويخططان للزواج، غير ان اندلاع الحرب يفصل بينهما . وأخيراً تتسبب في هزيمتهما قوى ضارية ، هذه هي القصة . أليست هي شريحة شبه ـ طبيعية من الحياة التي غالباً ما تبدأ مثل قصص الجنيات : «كان يا ما كان في قديم الزمان . . » وتنتهي بنفي صيغة قصص الجنيات : «لم يذوقوا بعدها طعم هناء العيش » ، النفي الذي يعلن عن الوضع الواقعي أو الطبيعي للنص ؟ ولكن هنا توتراً أصلاً بين الشكل المفتوح لشريحة الحياة ، وبين الخاتمة الرائعة لحكاية الجنيات ، يظهر بوضوح لو قارنا تطور الزمن الحكائي بحركة النص . ويمكننا القيام بذلك على نحو أوّلي بتفصيل ساعات الزمن الحكائي وأيامه وأسابيعه في مقابل

فقرات النص ومقاطعه . فأبطأ المقاطع هو الأول : ذات ليلة ، والثالث : رحلة إلى دويومو ، وأسرعها الرابع : الزمن الذي قضاه في الجبهة ، والسادس : زمن لوث في بوردينون . والسابع أو الأخير هو الذي يحمل لوث إلى نقطة اللانهاية مع كلمة «ابداً» .

هكذا يزيد السرد من سرعته باستمرار ويحقق ذروة تأثيره باستعمال الألفاظ غير المحددة في المقطع الأخير . لا بد أن النص اكتفى ، بسهولة بنقل حقيقة ان الرائد لم يتزوج «لوث» في الربيع ، ولكنه يشعر بضرورة أن يضيف « ولا في أي وقت آخر» ، تماماً مثلما هو مضطر إلى استعمال كلمة « أبداً » في الجملة التالية . وثمة شيء ما قصاصي يجري هنا . وكأن الخطاب يريد أن يثأر لنفسه من الشخصية ، لماذا ؟

قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يجدر بنا أن ننظر في بعض الملامح الأخرى في علاقة النص / الحكي . منذ المقطع الأول فصاعداً ، يمكن ان نلاحظ ان لإحدى الشخصيتين في الحكي اسماً في النص ، فيما يشار إلى الثانية بضمير دائماً . لـمَ هذا ؟ نجد الجواب حين نربط هذا الجزء بملامح أخرى لعلاقة النص / الحكي . فالنص متكتم كما رأينا وكأنه لا يريد «ان يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف» . غير انه متكتم بشأن بعض الاشياء اكثر من غيرها . ففي المقطع الاول ـ يتم تقديم شخصية الذكر في الجملة الاولى ، بينما تظهر لوث في المقطع الخامس . ونعرف حين تجلس على السرير انها «كانت ندية ونضرة في الليل الحار» . لماذا هذه المعلومة عن درجة حرارتها ؟ أنها هي الممرضة ، وهو المريض . وفي الحقيقة

فهذه المعلومة لا تخص ما تشعر به على الإطلاق ، بل تخص كيفية ظهورها له . ويصمت النص تماماً عن كيفية شعوره بنفسه ، برغم التلميح بأنه يجد برودتها جذابة ، اما كيف يبدو لها ، أو كيف تشعر ازاءه ، فقضايا غير ذات صلة . وهذا تكتم انتقائي . اننا نرى ذاتياً ما يراه (كما يوحي الضمير الشخصي) ، في حين نرى لوث على نحو اكثر موضوعية (كما يوحي اسم العلم) . وآخر تلميح في المقطع الأول يشير إلى انهما كانا يتبادلان الحب حينئذ هناك. غير ان النص المتكتم يحمل القارىء مسؤولية ردم تلك الفجوة الصغيرة في الحكي .

يمكن إقامة قضية وجهة النظر هذه التي يتبناها النص بوضوح اكثر باستعمال نوع من اختبار عباد الشمس الذي طوره رولان بارت . فلو اعدنا كتابة النص باستبدال ضمير الشخص الأول بضمير الشخص الثالث ، لأمكننا القول ما إذا كنا معنيين بما يسميه رولان بارت «النظام الشخصي» أو لم نكن ، اي القادمة ، أو قص الشخص الاول (انظر «مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد» في «الصورة ـ الموسيقى ـ النص » ص ١١٢) . في حالة «قصة قصيرة جداً » حيث لدينا شخصيتان بضمير الشخص الثالث لهما نتائج متساوية بوضوح ، فيجب ان نعيد كتابة القصة مرتين لكي نعثر على ما نريد ان نعرفه . وفي الحقيقة تتم تسوية هذه القضية نهائياً بعد المقطعين الاولين اللذين اقدمهما هنا كاملين .

المقطعان الأولان من «قصة قصيرة جداً » بعد اعادة كتابتهما ، وقد تحول الضمير «هو» إلى الضمير «انا» :

«ذات مساء حار في «بادوا» حملوني إلى السطح فاستطعت ان اطلّ على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتقي في السماء ، وبعد فترة من الزمن خيم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة وهبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات ، فاستطعت انا ولوث سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سرّهم ان يدَعَوها تقوم به ، وحينما أجروا العملية لي ، هيأتني لطاولة العمليات . وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة . وقد بقيتُ تحت التخدير منتبهاً إلى نفسي حتى لا أهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف ، وبعد ان صرت قادراً على القيام بعكازتين تعودت ان أقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير ، لم يكن هناك الاّ القليل من المرضى ـ وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتنا . كانوا جميعاً يحبون لوث ، وحين عدت ماشياً عبر الصالات فكرت ان لوث في سريري » .

المقطع نفسه ـ وقد تحول فيه صوت « لوث » إلى « انا » :

«ذات مساء حار في «بادوا» حملوه إلى السطح فاستطاع ان يطل على المدينة من الاعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعد فترة خيم الظلام وظهرت الاضواء الكاشفة . هبط الآخرون وأخذوا معهم الزجاجات فاستطعت أنا وهو سماعهم من الاسفل وهم في الشرفة جلست على السرير . كنت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي ، سرّهم ان يدعوني أقوم به . وحينما أجروا العملية له هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظل تحت التخدير منتبهاً إلى نفسه ، حتى لا يهذي خلال الوقت الثرثار السخيف . وبعد أن صار يقوى على القيام بعكازتين ، تعود ان يقيس حرارة المرضى حتى لا أنهض عن السرير . لم يكن هناك إلاّ بقليل من المرضى وكانوا يحبونني ، وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكرّ أنني في سريره » .

يتحول الضمير «هو» إلى «أنا» تحولاً تاماً أما «لوث» فلا يمكن تحويلها . وفي ثاني الصياغتين يدخل الشخص الأول الخطاب بفظاظة صادمة ، ما دامت الجمل السابقة عليه قد كتبت من وجهة نظر مريض ذكر . ويصير التأكيد أكبر في آخر جملة من المقطع الاول التي كتبت لكي تشير إلى الكيفية التي ظهرت فيها لنفسها ، غير أن الجملتين الاخيرتين في المقطع الثاني من ثاني الصياغتين اكثر استحالة ، لأنها مكتوبة بضمير الشخص الأول لكي تخبرنا كم كانت محبوبة ، ولتصف أخيراً ، افكاره عنها . في هذه الصياغة الثانية هناك توتر بين زاوية الرؤية والضمير الذي استخدمه الصوت . وفيها يفقد الخطاب تماسكه . لكن الصياغة الاولى متماسكة تماماً لأنها يتطابق فيها الصوت والرؤية . فهو السرد الذي يرويه لنا إلى النهاية . انّ قص الشخص الثالث في النص الاصلي هو قناع ، تنكرت به ذاتية زائفة ألبسه اياها النص لتحقيق غاياته البلاغية .

خطاب هذا النص ، كما قلت ، يمتاز بتكتمه ، غير ان هذا التكتم يقابله قدر معين من الثرثرة في الحكي . هو بالطبع ، لا يريد

ان «يهذي» لكنهما يريدان «كل شخص أن يكون على معرفة بعلاقتهما» . في الجملة إذن تضمين : فهي التي تريد للاخبار ان تنتشر . وما من خطاب مباشر هنا على الاطلاق ، بل ان هناك مقطعين مكرسين للرسائل ، ومقطعاً لرواية النزاع الذي دار بينهما . هنا أيضاً التكتم يجاور الثرثرة . تكتب لوث له رسائل كثيرة ، وهو في الجبهة ، غير ان النص لا يقول انه كتب لها . رسائلها متكررة ومبالغ فيها . ان اسلوب الخطاب يصير هنا وعلى غير عادة متميزاً بكمال الانقطاع[1] Paratactic ـ حتى بالنسبة إلى همنغواي ـ حين تقدم رسائلها بصراحة ، «كانت جميعها تتعلق بالمستشفى ، وكم احبته ،وكيف يستحيل عليها ان تواصل حياتها بغيره ، ومدى وحشة افتقادها اياه ليلاً » . تكرار السؤال عن الكيفية ، والمبالغة في الاستحالة والوحشة ، وواوات العطف تكشف كلها عن اسلوب نثري غير موفق ، حتى دون الاقتباس المباشر . وفوق كل شيء ، فهي تشير إلى غياب التكتم الذي هو نذير شؤم .

لا يصُوَّر لنا النزاع في النص ، بل يُلخَّص لنا «الاتفاق » الذي يسببه ، جزئياً في الأقل ، وهو يأخذ شكل سلسلة من الشروط التي يجب ان يحققها لكي يتمكن من طلب يدها للزواج . ومن الغريب تصوير هذه الشروط لا بوصفها اشياء من «المفهوم» انه سيقوم أو لا يقوم بها فقط ، بل ايضاً بوصفها اشياء يريد ولا يريد القيام بها . فهو

(١) المقصود ترابط الجمل وترادفها بغير أداة ربط ، وهذا شيء قريب مما يسميه البلاغيون العرب كمال الانقطاع (المترجم) .

«لا يريد أن يرى اصدقاءه أو أيّ شخص آخر في الولايات المتحدة . الحصول على وظيفة والزواج فقط» ، ليس من الصعب تخيل رجل يريد ان يتجنب اصدقاءه ، وان يعمل وان يظلّ متزناً ليسترضي امرأة لكن الصعب تخيل وجود أي كائن بشري لا يريد ان يرى اصدقاءه أو أي شخص آخر بِمَ لا يريد ؟ ولِمَ أي شخص ؟ يبدو انّ النص يتحدث عن الحكي بطريقة غريبة جداً هنا . وهذا ليس مجرد تكتم ، بل سخرية ، وثمة تضمين قوي هو كونه مكرهاً ، ومضغوطاً عليه ، بل متهماً في ذكورته . ولم نسمع شيئاً عما إذا كانت هناك أية شروط مفروضة على لوث.

وأخيراً تصل منها آخر رسالة ، وفي نقلها يسمح النص بوضوح لإسلوب لوث النثري بالاشراق مرة أخرى ، ويكتمل بتكرار العبارة المرعبة عن المساواة بين «فتى وفتاة» في علاقتهما ، والتشبيج[٢] المبالغ فيه بجمال في عبارة «توقعت على نحو غير متوقع تماماً» . ان سلوكها يناقض كلماتها . فرعبها الحقيقي ، الذي كشف عنه النص المتكتم فيما سبق ، يتوهج هنا حين يكمل خطابها الشائن سلوكها الغادر .

لكن كيف تصرّف حين كانت تكتشف امجاد الحب اللاتيني ؟ لم يقل شيئاً Nihil dixit هنا يحتفظ النص بما نستطيع أن نراه الآن بوضوح بوصفه تكتماً رجولياً على نحو خاص . فهل شرب ؟ هل رأى اصدقاءه ؟ أو أي شخص آخر ؟ هل أراد أن يراهم ؟

(٢) التشبيج تعريب مقترح لكلمة cacophony ، تنافر الأصوات في الكلمة أو العبارة ، وقد عدّه البلاغيون العرب جزءاً من المعاظلة . (المترجم) .

لسنا نعـرف . لكننا نعـرف ، فـضـلاً عن ذلك ، طيشـه في سيـارة الأجـرة في مـتنزه «لنكولن» والنتـيـجة التي ترتبت عليه . أن النص هنا كـريم ورجـولي إلى درجـة التصريح بذلـك بالطبع . لكننا نعرف أيضاً انّ هــذا خطأ لوث ، وليس خطأه . فـقـد أصـابت صميم قلبه ، ثم «بعـد فترة من الزمن » أصابته هذه الفتاة البائعة في مكان اكثر حيوية . هنا يتركـهما الخطاب كليـهما شـقيين ،لكنه يجعل لوث المسؤولة بصراحة عن هذا الشقاء .

فما الـذي يجعله الخطاب منه ؟ المريض طبـعـاً . انه دائماً مـغلوب على أمره ، فـهــو يُـحـقن ، وتُـجـرى له عـمليـة ، ويرسل إلـــى الجـبـهـة ، ولـيس إلى الوطـــن ، ولا يريد شـيئاً ، ويقـرأ الرسـائل . جـريح في البـداية ، وجـريح في النهـاية ، ضحية امريكية : مهذب ، مـتـكـتـم، لا فـعـل له سـوى انتظار مـصـادفـة . من الملوم إذا ظلت مصادفاته تأخذ شكل نساء ؟ حقاً من ؟ خطاب من هذا ؟ قصة من ؟ عـالم من ؟ بالطبع عـالم همنغـواي الذي علّم أجـيالاً بكاملها من القراء الذكور ان يستعدوا لعالم قد يكون الرجال فيه اصدقاء لك ، اما النساء فهنّ بالتأكيد حقنٌ .

تترك القـصـة بطلها جريحاً جرحاً جنسياً ، بالمعنى الحرفي ، نتيجة اتصـاله بامـرأة . ومن السرير في «بادوا» حتى مـقـعـد سيـارة الأجرة الخـلـفي في مـتنزه لنكولن يحُمَل بطلنا من جـرح إلى جـرح. لم نسـمع نـبرات صـوتـــه ، ولا تنغـيم نثـره ، ولا ينبـغي لنا . النص يتـحـدث مـعـــه . صـوت النص صـوته ، وتكتم النص تكتـمه ايضاً . وبهذا . يجب ان ننظر مرة أخرى إلى فقرة في المقطع الثاني :

« تبادلنا دعابة عن صديق أو حقنة ، وقد ظلّ تحت التخدير منتبهاً إلى نفسه حتى لا . . . » .

لسنا ندري حتى هذه النقطة في الجملة الثانية ان هناك تغيراً عن ذلك الموضوع الذي انتهت به الجملة السابقة . ولغة الاحتباس الفموي تتطابق تماماً مع لغة الاحتباس الشرجي . الثرثرة Logorrhea والاسهال diarrhea كلاهما مربك . والحقن enemas عدو محتقن بالعداوة enemies.[٣] والهذيان باي شيء في ذلك الوقت الثرثار السخيف لا يقل سوءاً عن الافراغ المجاني من القناة الهضمية . وكما قال همنغواي في مناسبة أخرى «اذا تحدثت عن شيء ، فقدته » .

المسألة الجوهرية في هذا النقاش انّ النص يكشف المبدأ الذي يختفي وراء أسلوبه النثري المتكتم من خلال الكشف عن محنة حيادية ومساوية في فكرة الافراغ المفرط لمادة كلامية أو برازية . انه اسلوب احتباس شرجي اذن بطريقة حرفية مذهلة . ومن خلال هذا الاسلوب يقدم لنا النص درساً عن المرأة . فلوث في البداية تعطي البطل المحتبس حقنة بالمعنى الحرفي للكلمة ، ثم تؤنثه مجازياً وتمسخه إلى امرأة ، بجعله يتنكر للكحول والأصدقاء وكل متع الحياة . وتطلق الفتاة بائعة المواد الكهربائية رصاصة الرحمة الحرفية على قدراته الجنسية المتضررة مجازياً .

ما دمنا بلغنا هذا الشأو في التحليل السيميائي ، فيمكننا ان نبدأ

---

(٣) في الكلمات جناسات لا يمكن نقلها الى العربية الا تقريباً . والجدير بالذكر ان المؤلف اغفل جناساً آخر في تحليله يشترك مع الثرثرة والاسهال في شكله اللغوي والتأويلي . وهو السيلان gonorrhoea الذي هو ايضاً انفلات احتباس يصاب به البطل في آخر القصة - (المترجم) .

بتـمـيـيـزه تميزاً ادق عن تأويل النقد الجديد . وينبغي ان نبدأ بالاقرار بانّ المنهـجين يشتركان بعدد من الايماءات التأويلية . وينبغي ان نعترف أيضـاً انه مـا من تحليلين سـيميائين أو تفسيرين ينتمان إلى النقد الجديد يـمـكـن ان يـكـونا في حـالة مطابقـة . ويمكن ارجـاع الاخـتـلافـات الاسـاسـيـة بين هذين المنهـجين النقـديين إلى مـفـاهيمهما المختلفة عن مـوضـوع الدراسـة : فهي عند النقد الجديد ، العمل ، وعند السيمياء النص . و «قـصـة قـصيرة جـداً » من حـيث هي عـمل ينبغي ان تعدّ عـمـلاً مكتـمـلاً ، مـوحـداً ، اخـذ شكل موضوع جمالي ، أو ايقونـة لـفـظيـة . والنتـائـج التـعليـمـيـة التي ينطوي عليـهـا هـــذا الشيء مسألـــة مهمـــة .

ان الطـــالب الذي يـؤول «قـصـة قـصيرة جـداً » من حـيث هي عـمل ، موضوع في موضع مثير . فهذه القصة ، مثل كثير من قصص همنغـواي الأولى ، تقـدم شـخـصية الذكر على نحو ايجابي ، وشخصية الانثى على نحو سلبي . وفي الحقيقة فهي تنطوي على اشياء ايجابية عن الـذكـورة وأشـيـاء سلبـيـة عن الانوثة . وتقـوم بذلك كما اوضح تحليلنا السـيـمـيـائي ، من خـلال تصوير بعض السمات الخاصة ببنية قيمة . الخطاب يدعم شخصية الذكر ، الطيب ، الوفي ، الكتوم ، من خلال مـنظور الشـخص الاول الخـفي ، ومن خـلال اشتراك اسلوبه بالدعـوة لهذه القـيم . امـا المرأة السيئة ، الخـائنة ، المهذارة ، فمنبوذة . حتى وجـهـة النظر الثـابتـة بعناية تنتـهك في المقطع الاخير ، وبذلك يتـتـبع الـراوي أثـر لـوث إلى الأبد ، ليطمئننا انها لم تتـزوج من الرائد لا «في الربيع ، ولا في اي زمن آخـر » . غير ان سـيطرة همنغواي على نصه ، هي في اغلب الاحـوال ، كـبيرة إلى حـد تحـول الغضب في لبّ القصة

إلى ما يمكن ان نعده نثراً صقيلاً بارداً للفنان اللاشخصي الخالص .

هنالك بلا ريب غضب وراء القصة سنعيره بعد قليل انتباهنا . اما الان فينبغي ان نمضي في متابعة الطالب الذي واجه هذه القصة في صورة «عمل» يجب تأويله . ومفهوم «الطالب» واحد من التجريدات المتعالية التي نقبلها في أول فرصة سانحة ثم غالباً ما نندم على هذا القبول . ونستطيع ان نبدأ بتفكيكها حيث نذكر أنفسنا أن الطلاب جنسان . ويقرأ الطلاب الحقيقيون هذه القصة بطرق مختلفة . فيتعاطف أغلب الذكور مع البطل ، وينتقدون لوث انتقاداً شديداً كما يريد لهم الخطاب تماماً . بينما تحاول كثير من القارئات الإناث أن يقرأن القصة متعاطفات مع لوث ، وموجهات اللوم إلى الأحداث على «ضعف» الشاب ، أو وضع العالم . وهذا تأويل ممكن ، غير أنّ النص لا يؤيده . وهكذا فانّ على الطالبة الانثى إمّا أن «تسيء قراءة العمل» (اي انها يجب ان تقدم أضعف التأويلين تأييداً) أو أن تقبل صفعة أخرى لإحترامها لذاتها من حيث هي امرأة . فإذا ووجهت المرأة بهذه القصة في صف تنافسي ، تعرضت إلى وضع حرج . لأنها ستكون ، في الحقيقة ، في قيد مضاعف .

الراوي من خلال معايير النقد الجديد ، لا شخصي وموثوق . الكلمات على الصفحة هي كل ما لدينا ، وهي تحدثنا عن امرأة ثرثارة خائنة لم تكن تستحق حب شاب وفي . وقد اقترح التحليل السيميائي بديلاً عن هذه النظرة . اذ حين يُنظر إلى هذه القصة بوصفها نصاً يقدّم حكياً ، فانها تكون بعيدة عن الإكتمال بمعنى أن هناك فجوات في الحكي ، وتكتماً في النص ، واستعمالاً متضارباً إلى حد كبير لسرد

الشخص الأول الخفي . في النص علامات غضب وتوق إلى الانتقام توحي ايضاً ، لا بوجود مؤلف لا شخصي عليم ، بل انسان منحاز متصدع ـ مثل سواه من الناس ـ فيما وراء الكلمات على الصفحة .

وبوصفها نصاً ، تشير هذه القصة إلى نصوص أخرى : إلى حكايات الجنيات بغير تحديد ، وإلى قصص الخديعة الأخرى ، (مثل ترويلوس وكرسيدا ، التي يؤدي فيها ديوميديز الاغريقي دور الرائد الايطالي) ، والى القصص الأخرى التي تحيط بها في كتاب همنغواي «في زماننا» . غير انها يجب ان ينظر اليها بوصفها نصاً بين مجموعة معينة من النصوص التي كتبها همنغواي والتي تقدم مادة حكائية مشابهة جداً . واذا اتبعنا ترتيباً زمانياً ـ تاريخياً ، فانّ هذه الحكايات هـي مخطوطة بعنوان «شخصي» (انظر : مخطوطات همنغواي ، بنسلفانيا ١٩٦٩) ، والفصل العاشر من كتابه «في زماننا» (طبعة باريس . عام ١٩٢٤) ومسودات مختلفة لرواية طبعت فيما بعد بعنوان «وداعاً ايها السلاح » عام ١٩٢٩ . كل هذه النصوص تولد حكايات تركز على ممرضة في مستشفى ايطالي ، ويمكن توليد حكي آخر أيضاً من رسائل همنغواي ، ومن مختلف النصوص الأخرى ، بما في ذلك المقابلات مع المشاهير . في كل هذه النصوص يلتقي شاب في التاسعة عشرة من العمر يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي اسمه آرنست همنغواي بممرضة في الصليب الأحمر اسمها آغنس حنه فون كوروفسكي ، وهي امرأة أمريكية في السادسة والعشرين من العمر ، في مستشفى في ميلانو ، فيتحابان ، تدعوه «صغير» ويدعوها السيدة «صغيرة» . وحين تتطوع للخدمة في فلورنسا ، خلال تفشي نزلة الانفلونزا ـ يكتب لها رسائل كثيرة . (يقول كارلوس بيكر في كتابه

«آرنست همنغـواي ، نيـويورك ١٩٨٠ ، ص٧١» : كان يكتب لها كل يوم احـيـاناً رسـالتين في اليـوم الواحـد ، وكـانت تجيب متى اتاحت لها واجبـاتها الكثيرة) . ويستمران في المراسلة ، حين تنتقل إلى «تريفيسو» بالقـرب من «بادوا» لتقـدم العون في معالجة وبـاء آخر . ويتجول هو في ايطاليـا ، لكن جـراحـه تمنعـه من العودة إلى الجبهة . ويرى اغنس قـبل رحيله من ايطاليـا إلى الولايات المتحـدة بزمن ، ويصف إحـدى هذه الزيارات في رسـالة إلى صديقه «بل سميث» :

«لـكـن أنـظـر أي نوع من الفـتـيـات لديّ : أسرفت مـؤخـراً في الـشرب ـ حـوالي ١٨ قـدح مـارتـيني في يوم واحـد ـ وقـبل أربعـة أيام تركت المسـتـشـفى وركـبت عـلى ظهـر شـاحنة لمسافة ٢٠٠ ميل عن الجـبـهة ، متغيباً دون اجازة رسمية لأزور بعض الاصدقاء .

وذهبنا في السيـارة العـسكرية إلى تريفـيـسـو حـيث تعمل السيدة (آغنس فـون كـوروفسكي) في المسـتـشـفى الميـداني . هل كـانت قد سـمعت بشربي للكحول ، ولم تلق على مسمعي محاضرة ؟ لم تفعل .

قـالـت : «يـا صـغـير انـنا سنكـون شركـاء ، لـذلك إذا كنت ستشرب ، فـسأشرب أنا أيضـاً ، وبالكمية نفسها » . وجاءت ببعض الـويسكي اللعين ، وصـبت منه شراباً صرفـاً ، ولم تكن قـد شربت من قـبل اي شيء سـوى الخـمـر ، وانا اعـرف ماذا يعني النبيذ لها . لكنّ ذلـك اوقـفـنـي في الحـال . انها لفـتـاة ، يا بلْ ، وأنا أشكر الله انني أُصـبـت لألـتـقي بها . وبرغم انني لا اسـتطيع ان أرى بوضـوح مـا تـراه، فـأنـا ارى بـشيء مـن قـصر البصر ، انها تحبني يا بلْ . لذلك سأعـود إلى أمـريكا وأبدأ بالعمل الجاد . تقول اغ (اغنس) اننا سنتمتع

بوقت رائع ما دمنا فقيرين ، ويمكن تدبر امر فقرنا عدة سنوات مع بقائنا سعداء بشكل عام . ولذلك فان قصارى ما استطيع الآن هو طلب حد أدنى من العيش لشخصين وارتب ستة أسابيع أو نحوها بما يكفي في الشمال ، وأطلب منك اسداء خدمة لي كمرافق للعريس (best man) . لماذا يا رجل ، لدي فقط خمسون عاماً ولا أريد ان أضيع منها سنة ، في حين أن كل دقيقة تمر دون ان اكون معها تضيع . » . (كارلوس بيكر ، ارنست همنغواي : الرسائل المختارة ، ١٩١٧ ، ١٩٦١ نيويورك ، ١٩٨١ ص ٢٠) .

حين يغادر ارنست ايطاليا من «جنوا» في كانون الثاني ١٩١٩ لم تحقق العلاقة بينهما اتصالاً جنسياً (استناداً إلى ما تقوله اغنس كوروفسكي نفسها ، والحكم الفاصل لميشيل راينولدز ، الذي ينقلها في كتابه «حرب همنغواي الأولى » (برنستون ١٩٧٦) وكارلوس بيكر الذي يناقش هذه الأحداث في كتابه «ارنست همنغواي : سيرة وحياة» (نيويورك ١٩٦٩) . وفي الواقع يعود همنغواي إلى الوطن معتقداً انه حصل على وظيفة تذلل صعوبة حياة شخصين ، لأن اغنس سوف تعود وتتزوج منه . ولا يمكن تحديد ما كانت تفكر فيه في ذلك الحين .

في الوطن التقى ارنست كثيراً من اصدقائه ، وحضر الكثير من الحفلات ، وبعد احدى هذه الحفلات في بيت والديه تعثر همنغواي واخته الكبرى وهما يغلقان باب المنزل بجسدين لصديقين غائبين عن الوعي لشدة السكر . فيتفقان على انّ الاحتفالات الايطالية قد زادت عن حدها . كان ما زال بلا وظيفة منتظمة حين وصلته رسالة من

اغنس في اذار ١٩١٩ . وهذه هي الكيفية التي تصف بها اخته مارسيلين وقع الحدث عليه : «كان ارني ينتظر البريد أياماً . وكان في انتظاره مهتاجاً وحاداً . ثم وردت الرسالة وبعد ان قرأها ذهب إلى السرير ، واعتلت صحته مرضاً . في البداية لم نعرف ما الذي جرى لارني . لم يكن متجاوباً مع العلاج الطبي ، فأصيب بالحمى . كان ابي قلقاً عليه . ذهبت إلى غرفة ارني لارى ان كان في قدرتي في تقديم العون له . فقذف ارني الرسالة في وجهي . وقال لي من أعماق حزنه : ـ

ـ اقرأيها . كلا سأخبرك

ثم استدار بوجهه إلى الحائط واعتراه المرض جسدياً عدة ايام ، لكنه لم يذكر الرسالة مرة أخرى .

لم تكن آغ لتعود إلى امريكا . كما اخبرني ارني ، بل ستتزوج رائداً ايطالياً بدلاً من ذلك .

تحسنت صحة ارنست بعد فترة من الزمن ، وعاد باصدقائه مرة أخرى (مارسيلين همنغواي «مع آل همنغواي » بوسطن ١٩٦٢ ص ١٨٨) .

وفي نهاية نيسان استرد عافيته بما يكفي للاستهزاء بوضعه في رسالة إلى زميل في الصليب الأحمر : «انني رجل حرٌ . وهذا يشملهن كلهن بما في ذلك اغنس ، يا الهي لم تعتقد يا رجل انني سأتزوج واستقر ، أليس كذلك ؟ (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٤) . لكنه قبل ذلك كان قد كتب إلى ممرضة أخرى من ايطاليا ، هي إلزي مكدونالد ، «يخبرها الأخبار مضيفاً اليها انه حين نزلت اغنس إلى الأرض في ميناء نيويورك عائدة إلى الوطن ، تمنى لو انها تتعثر على

الرصيف ، فتقتلع كل اضراسها الأمامية » (بيكر ارنست همنغواي ص ٨١) .

وفي حزيران تلقى رسالة أخرى من اغنس تخبره فيها ان العائلة الارستقراطية لصديقها الملازم الإيطالي (هذه هي رتبته الحقيقية) قد حرّمت عليهما الزواج ، لذلك فإنها ستعود دون ان تتزوج . ولم يرد ارنست على هذه الرسالة ، لكنه كتب لصديق في وحدة الإسعاف عنها : ـ

«تلقيت أمس رسالة حزينة جداً من اغ بعثتها من روما . لقد تخاصمت مع صديقها الرائد ولقد استبد بها الغضب ، وتقول انني لا بدّ أن أشعر بالإنتقام لما فعلته بي .

يا للصبية البائسة اللعينة . انني آسف عليها بحق . لكنني لا أستطيع فعل شيء . لقد أحببتها ذات يوم ، فخدعتني ، ولست ألومها . غير أني قررت أن أكوي ذكراها واحرقها بالمرح الدائم والنساء الأخريات وقد انتهى الان كل شيء » (بيكر ، الرسائل المختارة ، ص ٢٥) .

لم تنته بعد هذه الحكاية التي نؤلفها من نصوص مختلفة . فهي تستمر زمناً آخر . وبعد ان يتزوج آرنست من امرأة بعمر آغنس وينتقل إلى باريس ، معتمداً في عيشه على دخلها تقريباً ، يكتب رسالة ودية إلى آغنس ويتلقى منها رداً ودياً في كانون الأول ١٩٢٢ .

«لقد كان في الطريقة التي انتهت بها رفقتنا بعض المرارة كما تعرف . . على أية حال ، لقد كنت اعرف دائماً انها ستعود إلى مجراها الصحيح في النهاية . وانك ستدرك انها أفضل الطرق ، ويجب ان تقتنع بانّ مما يّهون الامر عليّ انك متزوج من هادلي» (بيكر : آرنست همنغواي ، ص ١٣٦) .

بعـد شـهـور قليلة يكتب مخططاً لمجموعة من الصور القلمية التي ستـنشر عـام ١٩٢٤ بعنوان « في زمـاننا » ، وقـبل ان يسلم النسـخـة النهـائيـة إلى مطبـعـة «الجـبـال الثلاثة » في باريس (تاريخ التأليف غير مـعـروف) كـان قـد بدأ بكتابة مسودة بعنوان (شخصي) . وتوجد منها نسـخة بـقلـم الرصاص في اوراق همنغواي . ويذكر الدليل الذي أعده فيليب يـونـغ وتـشـارلزمـان لمخطوطـات هنغـواي انهـا تبـدأ بالكلمات الآتـيـة : «ذات مـسـاء حـار في مـيـلانـو حمـلـوني إلى الـسـطـــح » (مخطوطـات همنغـواي ف ١١) ، امّا في المجلد المطبـوع ، فقد أعيدت كـتـابة هذا المخطط في ضـمير الشـخص الثـالث ، وظهـرت بوصـفها الفـصل العـاشر من كـتـاب «في زمانها» متطابقة مع ما نعرفه الآن تحت عنوان «قـصـة قصيرة جـــداً » . غير انّ المرضة تدعى « آغ» بدلاً من «لـوث» والمسـتـشـفى في مـيـلانو بدلاً من بادوا . وبايجاز يمنحنا هذا النص حكاية اقرب إلى الحكاية التي نستطيع تأليفها عن همنغواي نفسه استـناداً إلى الرسـائل والوثائق الأخـرى من النسـخـة المتأخـرة عنهـا ، وحين تمّ ترتيب الطبـعـة الأمـريكيـة من « في زمـاننا» وضـعـت الصورة القلمـيـة الأصلية الصغيرة «في زماننا» لكي تفصل بين القصص الاطول في المجلد الجـديد وبين مجمـوعـتين أصليتين كانتا في طور الاعداد لترقيا إلى مـصـاف القـصـص . بهذه الطريقـة صارت الصورة القلمية العاشرة «قـصـة قـصـيرة جـداً » وتحـولـت «آغ» إلى «لـوث» « ومـيـلانـو » إلى «بـــادوا» . لقـد اجـريت التـغيرات لتجنب مظاهر التشهير الممكنة لأن «آغ» تشـهيرية فـهي اخـتصار لـ « آغنس » كما يقول همنغواي (مناقشاً طـبـعـة عـام ١٩٣٨ من قـصـصـه الكاملة . انظر : بيكر ، الرسـائل المختارة ص ٤٦٩) .

لكنّ همنغـواي كـان ما يزال يفكر بهذه الحادثة ، فبدأ رواية بعنوان «برفـقـة الشباب » خطط ان يتابع البطل نيك آدامز في مغامراته كسائق اسـعـاف «في قـصـة حـب مـع ممرضـة تدعى آغنس » بيكر : آرنست همنغـواي ، ص ١٩١) . توقـفت هذه المخطوطة عند الصـفحة ٢٧ ، حين كان نيك في قطعة نقلية تتقدم إلى اوربا : لكن همنغواي استمر في التـفكير بهذه الحـادثة عن شـبـابه حـتى حّول أخيراً آغنس إلى كـاترين باركلي وأقـرها بطلة في روايتـه «وداعاً ايها السلاح» .

إذا كـثـرت النصـوص ، كثرت الحكايات . فما الذي نستطيع ان نقـوله عنهـا ؟ قـبل كل شيء من الواضح اننا غير معنيين بفنان حيادي يؤلف شـقـائق جمالـيـة مـتـشـابهة هنا ، بل بإنسان عنيد يحاول أن ينتج نصـوصـاً تشق طريقـهـا دون اعتراض كأعمال ، مـعتمداً في مادته على اكـثـر وقـائع حـيـاته ألماً . وما الذي يجب ان نفعله ، كمؤولين ، عند تغيير مكـان الحكاية من ميلانو إلى بادوا ، ما دام لم يتغير شيء آخر ؟ لكل مـدينة ايطاليـة كنيـستها ، واسم بادوا أو ميلانو موجود لكي يولد بخـصـوصـيتـه الواضـحـة «اثر الواقع » كما يدعـوه رولان بارت ، وان يكن الاسم الدقـيق للمـدينة غير مـهم . للحكاية القـصـصـية بالطبع رواؤها الذي نادراً مـا تمتلكه الواقـعـة الخارجية ، وشبقها الذي يمتد إلى مـا وراء الاحـداث التي ينشأ عنهـا ، وبالامكان الآن مـلاحظة الحاجة إلى إضـافـة الشـهـوانيـة إلى أمـر كـان في حـقيقتة قصة «فتى وفتاة» . كلمات لوث هذه عن «عـلاقة فتى وفتاة» كلمات عبثية حين تكتبها امرأة بقـيت نائمـة في السرير في الوقت الذي يقـوم فـيـه حـبيبها المعوق باداء عـملهـا (قـيـاس حـرارة المرضى) في المستشفى بدلاً منها ، وبوصفها كلمات آغنس فـون كـوروفـسكي ـ سواء قـالتـها حقاً أو لم تقلها ـ فقد تكون دقيقة .

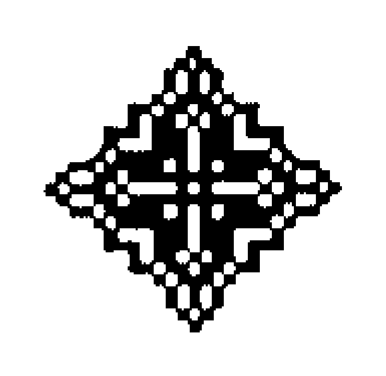
يمكننا ان نلاحظ ان « الصغير » في الحياة الحقيقية لم يعد إلى الجبهة ، لكنها هي تطوعت لإبداء العون في الوباء . ولقد كتب لها بقدر ما كتبت له . وفي احدى المرات وصلتها خمس رسائل منه في رزمة واحدة (بيكر : آرنست همنغواي ص ٧١) والسيلان الذي هزّ أبا همنغواي هزاً عميقاً إلى حدّ انه اعاد نسخ كتابه «في زماننا» إلى الناشر بالبريد ، قائلاً انه «لن يسمح بمثل هذه البذاءة في بيته » (مع آل همنغواي ص ٢١٩) كان تلفيقاً واضحاً ، ولا نستطيع الا التخمين بصدد «صديق أو حقنة» .

يستجيب النص الذي انتجه همنغواي إلى عملية تحفيز مزدوجة . فهو يريد ان يكون فناً ، ان يكون عملاً مكتملاً بذاته . لكنه ايضاً يريد ان يعيد كتابة الحياة ، ان يجعل بطله البديل عاشقاً اكثر انتصاراً ، وجندياً اكثر نشاطاً ، وانساناً اكثر تضحية مما كان المؤلف نفسه .

أين يترك هذا ناقد النصوص الأدبية ، ومعلمها وطالبها ؟ أرجو أن يتركهم متشككين ومرنين . ولقد اخترت نص همنغواي هذا للنقاش لأنه قصة قصيرة جداً ، ولانه اثارني منذ أن قرأته للمرة الأولى قبل التخرج . وبدأت بدراسته دون ان أعلم بما سأجده فيه . وقد قمت بالتحليل الادبي أولاً ، ثم الدراسة الأدبية . ولم يكتمل عملي . ونصي ناقص . ليكن . وربماّ لم يتحقق هدفي أيضاً ولأُصَرِّحْ هنا ، انه أيضاً عرضة لسوء التأويل .

لا أقول اننا نطرح البراعة النقدية التي تعلمناها من النقاد الجدد ، وبالتأكيد لن أتخلى عن موقفي . لكني اريد ان اقول اننا

نقترب من القصص بوصفها نصوصاً تتخللها الشفرات اكثر مما هي اختلاقات شكلية ، ويبدو لي انّ المدخل السيميائي يتيح للناقد والمعلم والطالب والقارىء مجالاً فكرياً اوسع ، وحرية أكبر ومسؤولية أجسم ، مما يتيحه المدخل التفسيري المجّرد . ليس نص همنغواي هذا أعظم قصة رويت ، ولا مثالاً فظيعاً ، بل هو صورة مصغرة ، ونموذج من كل القصص . افضل ممنّ كتبه ، لأنه اجتهد بجعله على هذا الشكل ، لكنه ما يزال يتصدع ، ما يزال اتصالاً يفحص ويوزن ، وليس صنماً يُعبد . وكل اشكال الصنمية ، سواء أكانت في الالهة ، ام في الناس ، ام في الأعمال الادبية ، تعلمنا أسوأ الدروس ، أن نركع ونسجد حين يجب علينا بدلاً من ذلك ، أن نتفحص كلّ شيء بحرية وجسارة لكي ننتج مع عملنا النقدي أشياء أفضل منا (٤) .



(٤) يعتذر المؤلف لعدم إدراجه « قصة قصيرة جداً » لكني آثرت ترجمتها عن كتاب همنغواي استكمالاً للفائدة ، كما فعل المؤلف مع قصة «إيفيلين » ـ (المترجم) .

قصة قصيرة جداً

قصة : آرنست همنغواي

حملوه ذات مساء حار في «بادوا» إلى السطح ، فاستطاع ان يطلّ على المدينة من الأعلى . كانت السحب التي تقذفها المداخن تلتف في السماء ، وبعد فترة من الزمن خيّم الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة . هبط الاخرون وأخذوا معهم الزجاجات . فاستطاع هو ولوث سماعهم من الأسفل وهم في الشرفة . جلست لوث على السرير . كانت ندية ونضرة في تلك الليلة الحارة .

بقيت لوث مدة ثلاثة شهور في الواجب الليلي . سّرهم ان يدعوها تقوم به . وحينما أجروا العملية له ، هيأته لطاولة العمليات ، وتبادلا دعابة عن صديق أو حقنة . وقد ظلّ تحت تأثير التخدير منتبهاً ، حتى لا يهذي خلال ذلك الوقت الثرثار السخيف . وبعد ان صار يقوى على القيام بعكازتين تعوّد ان يقيس حرارة المرضى حتى لا تنهض لوث عن السرير . لم يكن هناك الاّ القليل من المرضى ، وكانوا جميعاً على معرفة بعلاقتهما . كانوا جميعاً يحبون لوث . وحين عاد ماشياً عبر الصالات ، فكرّ ان لوث في سريره .

قبل ان يعود إلى الجبهة ، ذهبا إلى كنيسة «دوومو» ، وصليا . كانت الكنيسة معتمة وهادئة ويصلي فيها ناس آخرون . أراد أن يتزوجها ، لكن لم يتح لهما من الوقت ما يكفي لتوجيه

الدعـوات ، ولم يكن عند أيّ منهما وثائق مـيلاد . ومع ذلك فقد شعرا بـانهما تـزوجـا ، لـكـنـهما ارادا ان يعلم الجـمـيع بزواجـهما وان يوثقـاه رسمياً حتى لا يضيع .

أرسلت اليـه لوث عـدداً من الرسائل التي لم تصله إلاّ بعد اعلان الهدنة . وصلت خمس عشرة منهـا في رزمة إلى الجبهة ، فصنفها حسب تواريخهـا ، وقـرأها من البـداية إلى النهـاية . كـانت تتحدث كلها عن المسـتـشـفى ، وكم أحـبـتـه ، وكيف يستحيل عليها أن تواصل حياتها دونه وعن وحـشة افتقادها اياه ليلاً .

بـعـد الهدنة اتفـقـا على ضرورة سـفـره إلى الوطن كي يحصل على وظيـفـة تيسر لهما امـر الزواج . ولن تعـود لوث إلى الوطن حتى يحصل على وظيـفـة طيـبـة ، ويكون بامكانه المجيء إلى نيويورك ليلتقي بها . وكـان مـفـهـومـاً انـه لن يشرب ، ولم يردْ ان يرى اصـدقـاءه ، أو أيّ شـخص آخـر في الولايات المتـحـدة . الحـصـول عـلى وظيـفة والزواج فـقط ، وفي القطار من بادوا إلى ميـلانو تنازعـا حـول عـدم رغبتهما في العـودة إلى الوطن مـبـاشرة . وحين كـان عليهما ان يودّعا بعضهما ، في محطة مـيلانـــو ، تبادلا قبلة الوداع ، ولـــم ينتهيا منهـا إلاّ بنزاع ، لانـــه يضجر مـــن التوديع عـــلى هذه الشاكلة .

ذهب إلى امـريكا على ظهر باخرة من «جنوا » ، وعادت لوث إلى بوردينون لافـتـتـاح مسـتـشـفى . كـان الجـو حاراً وممطيراً هناك ، وقد عـسكرت في المدينة كـتـيـبـة الجـرأة . وفي غمرة اقامته في تلك المدينة الموحلة الممطرة شـتـاءً مارس رائد الكتيبة الحب مع لوث ، ولم تكن قد جـربت الايطاليين من قـبل ، فكتـبت أخيراً إلى الولايات المتـحـدة بان

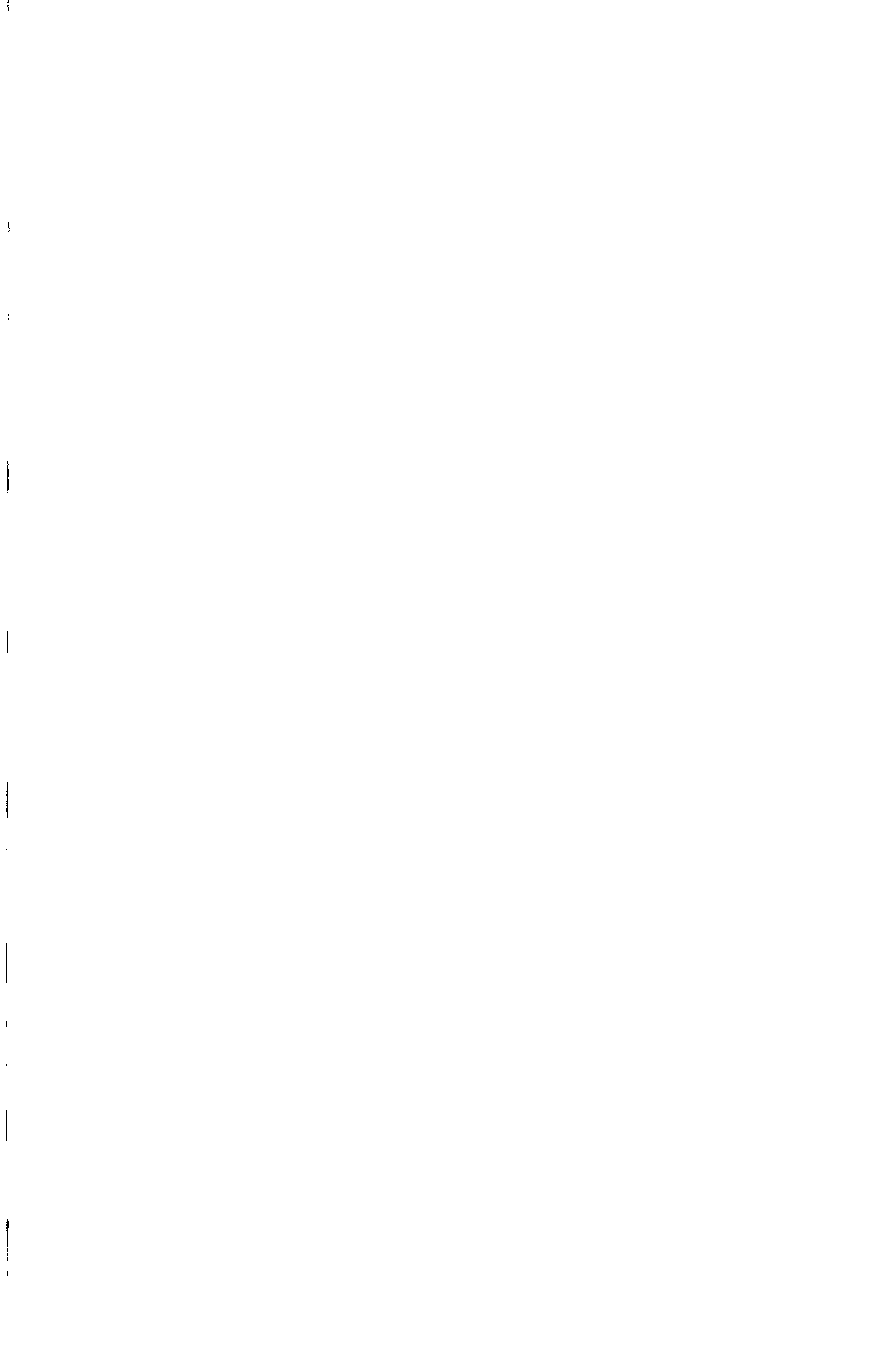
علاقتهما (السابقة) لا تزيد عن علاقة صبي بفتاة .

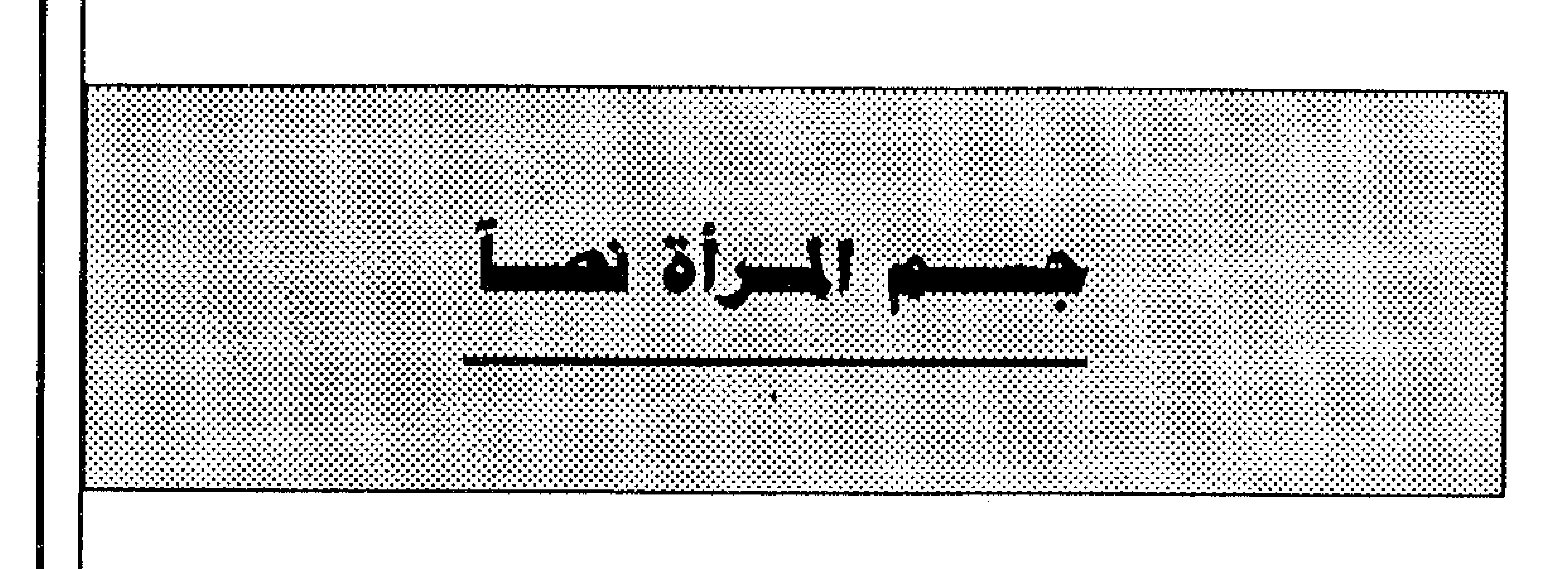
يا للأسف ، لأنه لا يفـهـمـهـا ، ولكنه سيسامحها يوماً ما ويحس بالإمـتنان لها ، وتوقـعت ، على نحـو غير مـتوقع تماماً ، ان يتزوجا في الربيع . كـانت تحبه كما أحبته دائماً ، لكنها ادركت الآن انه حب فتى لـفـتـاة . تمنت له ان يحصل على عـمل عظيم وانها تؤمن بقـدراته إيماناً مطلقاً ، لأنها تعلم ان ذلك خير لهما .

لم يـتـزوجـهـا الرائد في الربيع ، ولا في أي وقت آخـر . ولم يردّ إلى لوث اي رد على رسـالتـهـا إلى شـيكاغـو وبعـد فترة وجـيـزة أصيب بعـدوى مـرض السـيـلان من بائعـة تعمل في مخازن المواد الكهربائية ، بينما كـان راكـباً سيارة أجرة في متنزه لنكولن .

(حين كـانت المدفـعـيـة تدك اشلاء الخندق في «فـوسـالتا» جـثـا منبطحـاً ، والعـرق يتـصـبب منه ، وابتـهل مصلياً : «رباه ، يـا يسوع المسـيح ، اخـرجـني من هنا . ايّها المسـيح الغـالي ، ارجوك اخرجني . ايها المسيح ، ارجوك ، ارجوك ، ارجوك ، ايها المسيح . إذا حفظتنـي من الموت ، فعلت كل ما تقول . انني اؤمن بك ، وساقول لكل من في العالم بانك وحدك المهم .

ارجوك ، ارجوك ايها المسيح الغالي . انتقل القصف إلى مكان ابعد من خط القـتـال ، وتوجـهنا للعمل في الخندق ، وفي الصباح ارتفعت الشمس وكـان النهار حاراً ورطباً ومبهجاً وهادئاً ، وحين عاد في الليلة التالية إلى «مـيـسـتر» لم يـقل للفـتـاة التي صـعـد مـعـهـا إلى الطابق العلـوي في «فيلاروزا» عـن المسيح شيئاً ، ولم يقـل لاي شخص ابداً .) .




جسـم المـرأة نصـاً



من معتقدات الدراسات السيميائية ـ وهو معتقد أتفق معه تماماً ـ ان كثيراً مما نعدّه طبيعياً هو في حقيقته ثقافي . انّ جزءاً من العمل النقدي لهذا الحقل الدراسي هو عملية كسر الألفة المتواصلة ، أي التخلي عن التقاليد ، واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حد أننا لم نعد نراها ، بل نظن اننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه . ولا يكون هذا الاجراء مهما وقوياً في مكان ، مثلما يكون في ادراكنا لأجسادنا نحن . فنحن نظن أننا نعرف أنفسنا مباشرة ، لكنّ كلا من الـ « نحن » التي تعرف والـ «أنفس» التي تُعرف تتخللها الشفرات بعمق ، أي انهما مشفرّان ثقافياً حتى النخاع .

يمكن أن يكون العنوان الفرعي لدراسة هذا الفصل : «مغامرات عضو في اللغة والأدب» . وقبل ان آتي على هذه المغامرات ، برغم ذلك ، ينبغي لي أن اقدم تحذيراً أو اتنصل ، خشية ان يُساء فهم عملي فأنا أريد ان اتحدث عن أجزاء الجسم ووظائف الجسم هنا ، لكن ليس كما يتحدث عنهما متدرب مختص بالتشريح والفيزيولوجيا . انّ معرفتي لا تتجاوز معرفة اي هاوٍ للجنس البشري ، غير ان اهتمامي هنا لن يمسّ وقائع هذه القضية إلاّ على نحو غير مباشر . وبعض اشارات الجنس ، التي تعمل أيضاً في اللغة ، وخطاب التحليل النفسي والادب ، هي الموضوعات الاساسية في هذه الدراسة . ويجب ان اعترف أيضاً ان الكثير مما يجب ان اقوله ليس بالجديد ، بل سبق ان ذكرته الكاتبات النسويات في سياق أو آخر ،

برغم انني أعتقد ان الصياغة ككل لم يتم جمع اوصالها بالكيفية الآتية تماماً ، التي انسقت اليها لا بوصفي داعياً من دعاة النقد النسوي ، بل بوصفي سيميائياً .

يمكننا ان نبدأ بتأمل الاسطورة التي أشاعها فرويد عن عملية التطبيع الاجتماعي عند الانسان . واقول «أسطورة» هنا ، وانا اعني ما اقول ، لعدة اسباب . فما يعطينا أياه فرويد ليس افتراضاً قابلاً للاختبار ، شأنه شأن الكثير من المرويات الحدسية ذات القوة التعليلية ، مشابهاً بذلك البنى الأسطورية الأخرى ذات الدلالة الثقافية الكبيرة . وفي النظام الأسطوري الفرويدي ، يمرّ الطفل البشري بطقس تكريس جنسي يمكنه من الانضمام إلى الطائفة الاجتماعية ، بطاقاته الليبيدية التي يروضها الخوف والحسد ، وبذلك يتحضر ويستاء ، مثل كل شخص آخر سواه . وفي هذا الاجراء الأسطوري لحظات حاسمة عديدة ، وربما تكون لحظة النظرة الأولى ، أو لعلّ من الأفضل القول ، الملاحظة الأولى للأعضاء التناسلية عند شخص من الجنس المقابل ، اكثرها أهمية . في الاسطورة الفرويدية ترى الطفلة الانثى قضيب الذكر ، فتعي افتقارها إلى هذا العضو ، وتظل تعاني من عقدة الحسد على القضيب . ويرى الطفل الذكر جسم الانثى ، ويلاحظ افتقاراً ونقصاً ، فيضع في ذهنه احتمال ان يفقد عضوه الخاص . وهكذا يمشي في ظل الخوف من الخصاء .

هناك جوانب أخرى من السيناريو الفرويدي بالطبع ـ المشاعر الاوديبية ، استبدالات الرغبة ، وغير ذلك ـ غير ان المسألة الاساسية بالنسبة إلى هدفنا هي ما أمامنا . وبعملية تضاد ثنائي ، يتسم به الفكر

الإنساني - في كل من المنطق وعلم الاساطير - تم تحديد الذكر والانثى بوصفهما اكتمالاً ونقصاً ، حضوراً وغياباً ، زائداً وناقصاً ، تشغيلاً وتعطيلاً . فالمهبل والقضيب بوصفهما غياباً وحضوراً - اي الفتحة التي تحتاج إلى ما يملأها ، والعصا السحرية التي تملأها - يبدو انهما يتقاسمان عالم الجنس فيما بينهما . وهذا صحيح ليس عند فرويد وحسب ، بل في عالم النكات ، والحكايات الشعبية والخرافات أيضاً . لكنّ هناك عقبة مع هذا التضاد الثنائي الصرف - الذي لا يعكر عالم الجنس الشعبي الصريح والحميم ، لكنه يتسبب في اضطراب كبير بالنسبة إلى الدكتور فرويد الذي درس التشريح ولا يمكنه ان يتغاضى بسهولة عن اجزاء مهمة من الجسم . وبتحليل الجنس البشري واعادة بنائه استناداً إلى هذا التضاد الثنائي الكامل من الغياب والحضور ، يكتشف الدكتور الجيد ، شأنه شأن الطفل الذي يفكك الساعة ويركبها ليعرف كيف تعمل ، انه نسي جزءاً منها . وهذا الجزء الذي لا يتناسب مع المخطط الثنائي الصرف ، هو ما كان يسميه فرويد (في مقالته عن الصنمية) «قضيب المرأة الواقعي الصغير أي البظر » وقد صار هذا المظهر الذكري الملحق بالجسم الانثوي عبءاً كبيراً على فرويد . لأنه يشوه تناظر الغياب والحضور . وهو يسميه «النمط الاولي الاعتيادي لعضو كان يُنظر اليه نظرة نقص» (الصنمية ، في كتاب الجنس وسايكولوجية الحب» ص ٢١٩) . وهو يقوم بكل ما يمكنه للتهوين منه ، وانتقاده ، ومحوه من خطاب الجنس .

سنعود إلى هذا المحو فيما بعد ، ولكننا يجب ان نفصل أولاً بين الاشارة وبين مرجعها الخارجي مؤقتاً ، لكي ننظر في الثروات

العجيبة التي تدخرها كلمة «بظر» "Clitoris" في اللغة ، فحتى لفظها لم يستقر في اللغة الانكليزية . فتضع اكثر المعاجم البريطانية النبر على المقطع الثاني ، بينما تضعه بعض المعاجم الامريكية على المقطع الاول . أمّا (معجم اكسفورد الانكليزي) الذي يمثل الخلاصة الوافية للإستعمال التاريخي ، فيضع خطين امام الكلمة ، مشيراً إلى أنها «لم يتم تطبيعها في اللغة الانكليزية» . يا للمناسب ، يا للطبيعي ، انّ هذا العضو غير الطبيعي ، هذا اللسان الذكري الذي التصق سراً بجسم الانثى ، يجب ان لا تُطبِّعه اللغة ايضاً . هل ذلك مجرد اتفاق ؟ ليست لدينا كلمة عامية للتعبير عنه يمكن ان تحل محل هذه الكلمة ، أي ليست لدينا كلمة انكليزية قديمة تنقش ، مثل الحروف الرونية القديمة ، على مناضد الدراسة . لدينا صيغة اختزال عن الدال "Clit" التي أظن أنها صياغة حديثة ، ولقد عثرت في مكان غريب ، مثل الرسائل الاستمنائية التي كان يكتبها جيمس جويس إلى زوجته عُرفاً ، نورا ، عدة مرات على كلمة Cockey وهي صيغة تصغير للكلمة الذكرية التي تشير إلى البظر على نحو غامض. وبغض النظر عن هذه الصياغات لا يبدو ان لدينا كلمة أخرى للدلالة على هذا العضو غير المطبّع .

ولدى المعجمات الكثير مما تقوله . يعطينا «معجم اوكسفورد الانكليزي» التعريف الاتي : «مثيل للقضيب الذكري ، بقي عضواً غير مكتمل النمو لدى اناث الفقريات العليا» ، وبوثبة قياس ، وطفرة ، وقفزة من هنا إلى النتيجة القائلة ان كل انثى انسانية تولد ولديها هذا العضو غير ان معجم اكسفورد الانكليزي يترك لقرائه إستخلاص هذه النتيجة . ويعطينا هذا المعجم الانكليزي الجيد

الاصل الاشتقاقي للكلمة أيضاً . لقد وردت هذه المفردة الانكليزية الحوشية النابية مباشرة من الكلمة الاغريقية كلايتوريس "Kleitoris" المشابهة لها في المعنى . ويضيف المعجم ان هذه الكلمة «ربما» كانت مشتقة من الفعل Klei - ein الذي يعني : يوصد أو يغلق . ويتابع معجم وبستر غير المختصر معجم اوكسفورد ، لكنه يؤكد أن الكلمة الأغريقية مشتقة من الفعل الذي يعني : يقفل. هكذا قامت اسطورتها المعجمية : تكهن في نص واحد قدّم تحت لافتة احتراس «ربما» . وفي النصوص اللاحقة نُسيت هذه الـ «ربما» وتحول التكهن إلى علم .

وسيسمح لنا المعجم الاغريقي ـ الانكليزي لـ (ليدل وسكوت) ان نعود إلى التكهن الابداعي مرة أخرى . فكلمة كلايتوريس Kleit-oris متأخرة ونادرة معاً في الاغريقية ، وقد ظهرت للمرة الاولى في القرن الثاني بعد الميلاد في نص طبي كتبه شخص اسمه روفوس بعنوان (في التسمية) ، وقد استخدم روفوس الفعل : يتبظر ، بمعنى «التبظر» أو لمس البظر . وللكلمة الاغريقية (كلايتوريس)معنى ثانٍ ، وهو صياغة متأخرة أيضاً عثر عليها في حوار عن الأنهار منسوب لبلوتاخ الزائف وهذا المعنى الثاني هو «الجوهرة» أو «الحجر الكريم» . ولم يُعنَ معجم معاصر ببحث قضية الترابط بين هذين المعنيين ، برغم ان العمليات الاستعارية المشابهة غالباً ما تربط أعضاء الأنثى التناسلية بالجواهر والاحجار الكريمة في الاحاديث الشعبية وفي الادب .

في المعجم كلمات أخرى تحوم حول هذا المعنى . فالصفة (كلايتوس) تعني (ذائع) حين تقال على عاقل ، و(رائع) أو (متميز) حين تقال على شيء غير عاقل . الفعل (كلايو) يعني : «يغلق أو يسد

البـاب» أو «يحكم المزلاج» كما تقـول معاجم اللغة الانكليزية ، غير ان الاسـم (كـلايس) مـوجـود فـيـه بمـعنى : مـزلاج باب ، مـاسكة ، سـنارة ، وفي اليـونانيـة المتأخـرة (مـفتاح) . ومع ذلك فكل ما يعطيناه مـعـجم وبستر من هذا الغنى الاشـتـقـاقي هو الاغلاق الوجيز . ومن الـواضـح أن هـنـاك مـا هو أكـثـر من هذا . وواضح أكـثـر ان الاسم «مـزلاج» أو «مـفـتـاح» هو المرشح أكثر من الفعل «يغلق» لكي يكون جـذر كلمـة «كـلايتـوريس» عبر عـمليـة اسـتـعارية واضحة تقوم على المشـابهـة الايـقـونـيـة . والارتـبـاط بـين الـصـفـة (رائـــع) والمـعـنى الثاني(جوهرة) يبدو واضحاً أيضاً .

وأخيراً فـان العـلاقـة بين المعنيين الأولي والثانوي ـ العضو الجنسي والحـجـر الكريم ـ شـبـيـهـة بما يكفي لروابط استعارية اخرى تتضمن اعـضاء ذكرية ينبغي ان لا تفاجئنا . لكن كيف ضاع كل هذا ؟ كيف افلتت كل هذه البنيـة التبادلية من عيون المعجميين ؟ إننا هنا في حضرة عـمليـة واسـعة من الرقابة ، فيما أرى ، ليست بالطبع رقابة سياسية ، بل رقـابة تشـفير سـيـميائي يعمل على تطهير نصوص ولغة اشياء عمل الناس على اخـفـائهـا قـروناً عديدة . وهذه الشفرة لاشعورية في عملها وقـوية في فـعلهـا ، لانها تسـتـمـد قوتها من خوف ذكوري عميق يكنه الذكور للجنسية الانثوية .

ويـتـخـذ الخـوف الذكـوري من الجنسـيـة النسـوية صـوراً كثيرة ، ابسطهـا واكـثـرها اعتدالاً الشعور بانّ النساء يجربن اشباعاً اعمق واشد جنسـياً مما عند الرجـال . وكما تقـول إحـدى الشـخـصـيات في قصة (تذكـار من اليـابان) لـ انجـيلا كارتر : «لقد اخبرني انه حين كان معي

في السرير شعر بأنه مثل زورق صغير في خضم بحر عاصف » .
الشخص الذي يشعر هذا الشعور ياباني نحيل البنية يمارس الحب مع فتاة انغلوسكسونية ، فارعة الطول . لكني أحسب ان رجالاً كثيرين بغض النظر عن بنيتهم العظمية والعضلية مروا بالشعور نفسه في مناسبات مشابهة . وهناك رهبة ذكورية من الاستجابة الانثوية رهبة غالباً ما تظلّ على استعداد للتحول إلى عداء . وتعبّر عن هذا الشعور ملاحظة كلاسيكية يدلي بها عاشق بريطاني على امرأته في اثناء عراك ينهي علاقتهما . يقول واصفاً فعل الحب بينهما : «كنت سألتذ اكثر لو كانت لذتكِ أقل » .

يبدو الشك في كون المرأة اكثر حصولاً على اللذة الجنسية من الرجل في مختلف الصور وفي كثير من الثقافات الانسانية . وفي الكتاب الثالث من (مسخ الكائنات) لـ أوفيد يقول جوبيتر مازحاً مع جونو : «أنتن ايتها النساء تحصلن على لذة في الحب أكثر من أزواجكن» . ويذكر أُوفيد ان جواب جونو كان نفياً لذلك. وتتم تسوية هذا النزاع باللجوء إلى تيريزياس ـ الذي تحول ذات مرة إلى امرأة وعاش كذلك سبع سنين قبل ان تستجد الظروف التي تسمح له باسترداد جنسه الذكوري الأول . يقدم أوفيد جواب تيريزياس على سؤال الالهة باقتضاب (أيّدجوبيترّ) . وفي حين تغضب جونو ، فتصيب الحكم المنحوس بالعمى ، يعوضه جوبيتر بأن يعطيه البصيرة، أي القدرة على استبصار المستقبل .

لا بدّ ان نتوقف عند عدد من الجوانب في هذه القصة . الأول ان تيريزياس اختار بحريته ان يعود بصورة ذكر . وهكذا فانّ تأييده

لوجهة نظر جوبيتر يهّون الجنس ايضاً . نعم ، لدى المرأة لذة اكبر ، لكن لدى الرجل سلطة اكبر . وكان تيريزياس يعرف ماذا يعني القضيب ، يعرف انه لم يكن اللذة ، بل القوة والسلطة . ولقد كان اوفيد رومانياً جيداً . وككل روماني جيد فقد قلل من قيمة الاختلاف في اللذة التي يجربها الجنسان ، قياساً إلى الطريقة التي يتم بها وصف اللذة في مصادره الاغريقية التي تجعلها كما يلي : ـ

لو كانت أجزاء متعة الحب عشرة أعشار

لذهبت تسعة اعشار الى المرأة ، والى الرجل عشر واحد فقط .

(مقتبس عن : فيرن ل . بلوغ «التنوع الجنسي » شيكاغو ، ١٩٧٦ ص ١١٤) .

توجد اساطير مشابهة في ثقافات أخرى اشهرها اسطورة «بانغاسفانا» الهندية ، كما ترويها المهابهراتا . وبوسيلة انقلاب جنسي مماثلة لوسيلة تيريزياس ، ينجب الملك بانغاسفانا مئة ولد ، رجلاً ، ومئة اخرين ، امرأة . ثم يسألها الاله اندرا ان كانت تريد ان تصير رجلاً مرة اخرى . فترد بالنفي : «ان للمرأة في وحدتها مع الرجل متعة اكبر دائماً . . ولذلك اختار أن أكون امرأة » . بالطبع كان الملك يريد الاولاد أصلاً ، ولقد تعرّض لغضب اندرا باداء طقوس منكرة للحصول عليهم ، وفي الحكاية ، لا يحُسَب إلاّ عددُ الاولاد . فإذا ولدت البنات ، فإننا لا نسمع بهنّ .

اللذة الجنسية من الهند إلى روما تقابل القوة . للرجال القوة

وللنساء اللذة ، في جميع نسخ الاسطورة . لكن ليست هذه القصة كلها . فكلما تحركت الاسطورة غرباً ، ازداد اهمال اللذة نفسها . لقد دفع بانغاسفانا ضريبة عالية لكي يبقى امرأة . أمّا تيريزياس فلا . ولذة المرأة في اليونان ، تسعة أضعاف لذة الرجل . وفي روما ، كلّ ما نعرفه ان تيريزياس لم يردْ ان يختلف مع حاكم السموات .

هل من واقع وراء هذه الاسطورة ؟ هل للنساء لذة أكبر ؟ لسنا نعرف ولا يهمّ ان نعرف . ما يهمّ ان الذكر يخشى ان تكون هذه الحالة حقيقية . وفكرة النهم الجنسي الذي لا يشبع لدى المرأة هي التي تكمن وراء تحريم التلمود لأن تمتلك الارملة عبداً ذكراً أو حتى ان ترعى كلباً .

وهناك اجراء مماثل في ما يسمّى «ختان النساء» ، وهي ممارسة كانت معروفة في العالم الإسلامي ، ولا سيما في شمال افريقيا . ويعني الختان في هذه الحالات استئصال البظر في الاساس . وما نتحدث عنه هنا هو خصاء نسوي .

وها هي الطريقة التي تصف بها فيرن . ل . بلوغ هذه الممارسة في كتابها «التنوع الجنسي» : «يتم ختان الذكور باحتفال عام مهيب ، أما ختان النساء فخاص دائماً ، حيثما كان موجوداً . لم يرد به نص في القرآن . وربماّ كان من مخلفات الجاهلية في فترة ما قبل الإسلام . وفي بعض الجماعات تغرز إبرة وخيط في أعلى بظر الفتاة الشابة ، ثم يسحب إلى الأسفل . فيقتطع ما يكون بارزاً من البظر . وفي جماعات

أخـرى لا يقتطع منه سوى طرفه الأعلى . وفي بعض المجتمعات ، ولا سيما في جنوب مصر والسـودان ، صـار من الاعتيادي أن يجري ختان أكـثـر قـسـوة فيُـقتطع الشفران الأصغر ، وفي بعض الأحيان الأكبر ، ايضـاً . وقـد جرى في مصر أيام المرحوم جمال عبد الناصر نقاش واسع لمنع الختان النسوي ، منذ ان ادانته لجنة الأمم المتحدة بوصفه تعذيباً ، تقطيعَ اوصـال للفـتـيـات . وسـعت السودان أيضاً لإلغاء هذه الممارسة واقرت بعض التشريعات بخصوصها .

من التناقـضـات المتأصلة في ختـان النسـوة في البلدان الإفـريقـية المسلمـة ، انّ المسلمين يعـتـقـدون ويعلمـون ان البظر هو مصدر ونبع الشـهوة الأنثوية . وهذا يعني ان استئصال البظر محاولة متعمدة للتقليل من حـسـاسـيـة المرأة ، وبالتـالي ، فإنها تتعارض مع القرآن الكريم . وقـد ادعـى احـد الـسـودانـيين الذين برروا هذه الممارسـة ان : «ختـان الـنـسـوة يحـررهن من قـيـد الجنس ، ويمكنهن من تحـقـيق مـصيرهن الواقـعي كأمـهات . ان البظر هو اساس الاستمناء عند النسوة . وهذا الاسـتـمناء مألوف في المناخ الحـار . والأسـاس الروحي للاسـتمناء هو الاسـتـيـهـام ، وفـيـه تـولـد المرأة صـوراً جنسـيـة » . من الواضح ان اسـتئصـال الـبظر لا يحول نهائيـاً دون الشـعـور الجنسي ، لكنـه يجعل المـرأة ابطأ في اسـتجابتها ، ويدعوها إلى مزيد مـن الوقت لبلوغ حالة اللذة القـصـوى . وكـثيراً مـا جـعل هذا النسـوة يشجعن ازاوجهن على تناول الحـشـيش والمشروبات الأخـرى لعـدم التـعـجيل بالاداء . امـا الاسـتئصـال الجـذري كما مـورس في بعض البلدان الإسلامية (مثلما في اي مـكـان اخـر) فـيـترك المـرأة بـــلا قـدرة على بلوغ حـالـة اللـذة القصوى » . (٢١٩ ـ ٢٢٠) .

في تقديم البراهين على استئصال البظر ، لا أريد ن أفرد الثقافة الإسلامية أو الإفريقية عن سواها . بسبب واحد هو أننا إذا نظرنا وجدنا الأطباء الفكتوريين يمارسون هذه العملية على نساء جامحات ويزعمون ان لها تأثيراً مهدئاً عجيباً عليهنّ . لكن المهم ان هذا الطقس ، سواء أكان قد اقرته العادة أم سوّغته الممارسة العيادية ، ينوب مناب الخوف والرغبات الذكورية الواسعة الانتشار ، ان لم تكن ، العالمية الشاملة . ولقد كان هذا الإجراء في أوروبا الغربية منذ عصر التنوير حتى الآن ، اجراء سيميائياً في جوهره ، لا يتم تنفيذه على اجساد النساء الحقيقيات اللواتي يتألمن ، بل يكتب في ثنايا النصوص المطبوعة . غير ان النصوص خلقت نصيبها من الألم ، كما تفعل النصوص في الغالب . واود الآن ان أركز على ثلاثة نصوص معروفة تهتم بالجنس لدى الانثى ، مسلطاً الضوء بشكل خاص على حظ البظر في هذه الاعمال . والنصوص الثلاثة هي : رواية جون كليلاند الاباحية التي صدرت عام ١٧٤٩ « مذكرات فاني هل» ، وكتاب فرويد : «ثلاث مقالات في نظرية الجنس» الطبعة الالمانية ١٩٠٥ ، والطبعة الانكليزية الاولى ١٩١٠ ، والطبعة المنقحة الاخيرة ١٩٢٤ ، والطبعة الانكليزية الاخيرة ١٩٥٣ م . ورواية د. هـ . لورانس «عشيق الليدي تشاترلي » . (طبعة المؤلف الشعبية ١٩٢٩) .

أدخل جون كليلاند الراوية الاباحية إلى الأدب الإنكليزي فعلياً في عام ١٧٤٩ في «فاني هل» التي ما زالت شعبية جداً ومفيدة في ما نرمي إليه هنا ، ما دامت خير شاهد على الاسقاط الذكوري . يعطينا

كـلـيـلانـد الجـنس ، ليس كما كـان ، أو كما هو كـائن ، بل كما اراده رجـال ذلـك الزمن ان يكون . «فـاني» سليلة ادبيـة لـ «مـول فـلاندرز» عند ديفـو ، وجـدة بعـيـدة لمعـاصرتنا «خـافـييرا هولاندر» . انها اسعد الصيادين الذين نقلوا تجاربهم في لغة مجازية انيقة لا تسمى فيها الاشياء باسمائهـا. وغـالبـاً مـا يوصف الجنس ، ومنذ وقت مـبكـر بتـفـصـيل محبب ، ولكن دائماً بما يتـفق مع شفرة الفضول التي لا تحدد ما يُـروى وحـسب بل تسـيطر ايضـاً على يُرى ، وتوصي بما سيقع ، وبالنسبة إلى ما نرمي اليه هنا ، فــإن السمات الأساسية للشفرة هي ما يأتي : ـ

١ ـ لا توجـد طريقـة لتحقيق الاشباع الجنسي للمرأة إلاّ بايلاج «الالٰة» الذكرية في «الفتحة» الانثوية .

٢ ـ حجم اللذة الأنثوية يتناسب مباشرة مع حجم «الالة » الذكرية .

٣ ـ مـا لم يـكن الذكـر غير كفـء (وهذا شيء نادر الوقـوع في عـالمنا) فـان اللذة تحـصل لكلا الجنسين في وقت واحـد ، ويسـتدل عليها بالقذف المتزامن عند كليهما .

٤ ـ عـدد مـرات الاشـبـاع الذي تحققه المرأة مساوٍ لعدد مرات الاشباع الذي يحقـقـه الذكـر ، إلاّ إذا كـان الذكـر غير ملائم . ولا يمكن للانثى ان تحقق مراتٍ من الاشباع اكثر من الذكر .

٥ ـ الأعـضـاء التناسليـة الذكـرية مـوصـوفة بتفصيل واضح ، ومتفردة بسمات بينة ما أمكن الوضوح .

٦ ـ الأعـضـاء التناسلية الانثوية موصوفة بنوع من التبئير الخافت وكأنها

مرشوشة بدهان سائل ، ولذلك لا يوصف منها سوى لون الشعر ، وبالتأكيد فان البظر غير مرئي ، وغير موجود بالنسبة إلى كل المرامي العملية .

هناك قوانين أخرى تغطي الشفرة الشبقية في« فاني هل». بما في ذلك الربط المتواصل بين اللذة والالم عند المرأة ، والحصانة الكاملة من عدوى الاصابة بالامراض التناسلية عند جميع الشخصيات والاصرار الطاغي على إن كل شيء بخير إذا انتهى بخير ـ لكنّ أهم ما لدينا هو القوانين الستة المذكورة . ان اختفاء البظر (القاعدة ٦) هو في الحقيقة نتيجة طبيعية للقاعدة الاولى ـ القاعدة الاساسية للكتاب كله ، إذا صحّ القول . لا يمكن للمرأة ان تحقق الاشباع الكامل وحدها ، ولا يمكن حتى لامرأتين ان يحققاه ، اذْ العضو الذكري وحده هو الذي يرضي رغبة المرأة المثارة :

« القيت بنفسي على السرير ، وتمددتُ . . مفكرة بأية وسيلة يمكن ان تسلي أو تهدىء اضطرام غيظي وفوران رغباتي التي تشير جميعاً بقوة إلى قطبها الاخر : الرجل . وشعرت على السرير كأنني أبحث عن شيء تضمه يداي في حلم يقظة ، ولا اجده ، فوددت لو بكيت من الغيظ ، وكلّ عضو فيّ يتوهج بالنيران الزائفة . واخيراً لجأت إلى العلاج الوحيد الحاضر ذلك العلاج الذي يكمن في المحاولات الخائبة للاصابع حيث لا يتيح صغر المسرح المكان الكافي لفعل » (كليلاند ، فاني هل ، ص ٤٣ ـ ٤٤) .

تأتي هذه الفقرة بعد فقرة أخرى تحقق فيها فاني العذراء نوعاً من الذروة عن طريق «تشبيك الاصابع digitation » (وهي التجربة الوحيدة

في الكتـاب) . وهكذا تكون الفقرة الثانية بمثابة تصحيح للفقرة الأولى ـ لتـؤسـس القـاعـدة الأولى ـ أي ضرورة « الآلة » الذكـرية للاشـبـاع الانثـوي الكامل ، وتعـاليـهـا على كل شيء . وحتى حين تستعمل فاني البريئـة من قبل شريكتها في السرير «فيبني» للحصول على بعض اللـــذة الجنسيـة ، فإنّ هذه الشريكة تستـعمل يد فاني وكأنها العضو الذكري المفـقـود . تشـبـيك الاصـابع وسـيلة مطاردة فاشلة دائماً في رواية «فاني هل» ، لأن الانامل المنشـغلة لن تجـد الشيء المناسب فـقـد اسـتـبـعده المؤلف ، أو استبدله بشيء اخر كما سنرى .

في الأربعـة والعشرين وصـفـاً ، تقـريبـاً ، من اوصـاف جسـم المرأة ، البـارزة عـيـاناً وفي مختلف الاصقاع المحسوبة لكشف المحجوب بأوضح مـا يمكن عن الاعـضـاء التناسلية الانثوية ، ما من اثر للبظر يمكن تتبعه ، غير انّ العضو ليس بغائب تماماً عن الكتاب . فقد ذكر مـرة واحـدة لا غـير ، ولم يحـدد باسـمـه الصريح بالطبع ، مـا دام لا يُشـار تصريحاً إلى الاعـضـاء الجنسية في هذه النصوص المجازية جداً . ولكنه لم يُـعطَ ايضـاً المعـالجـة التشريفـيـة بسخاء التي حظي بها «العاج الحي » للعـضـو الذكـري ، فـهـو مجرّد «زائـــدة لحـمية ناعمة» . ص (٩٩) . وحـتى في هذه المناسـبـة الفريدة ، لم يكن البظر مرئياً فعلاً ، بل وجـده شـاب كـان يستكشف بأصابعه ما تسميه فاني نفسها «اسرار الظلام والعـمق اللذيذ» (ص ٩٩) . وبتـعديل تشريحي طفيف ، وضع كليـلاند البظر في مـوضـعـه في عالم انشأه ، في ما تسميه فاني «الانبوب الناقل للذة الناعـمـة» . لقـد اعطانا كليـلاند في كتابه يوتوبيا شبقية ، يوتوبيا اباحية Pornotopia رُتِّبَ فـيها كل شيء ليناسب القارىء الذكر نزولاً إلى أصغر التفاصيل .

هذا كلّ ما يحتاجه الحلم اليوتو اباحي في عصر العقل . وهذه الترتيبات غير ممكنة بالنسبة إلى المحلل النفسي العيادي . وكان سيغموند فرويد ، الطبيب المختص يعرف التشريح جيداً ، وكان يهتم بهذا العضو العنيد على نحو آخر مباين ، ولكونه اكثر تحضراً من ان يبتره واكثر علمية من أن ينقله إلى مكانٍ اخر ، فقد امره بالكفّ عن الوجود والإختفاء ، وها هي اهم فقرة في كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنس » (نيويورك، ١٩٧٥ ، ص ٨٦ ـ ٨٧) :

«مناطق السبق لدى الرجل والمرأة :

وليس لديّ ما أضيفه إلى ما تقدم إلاّ ما يلي : ان المنطقة الشهوية السباقة لدى الاناث من الاطفال مركزة في البظر ، فهي من ثمة مناظرة للمنطقة التناسلية الذكرية في حشفة القضيب . وكل ما خبرته من الاستمناء لدى صغار البنات متصل بالبظر ، لا بأجزاء الاعضاء التناسلية الخارجية التي تصبح ذات اهمية للوظيفة الجنسية المتأخرة . بل اني لأتشكك فيما إذا استطاعت طفلة ان تنساق . . ـ بتأثير التغرير إلى شيء غير الاستمناء البظري ، وإلاّ فهو حدث استثنائي كلية ، ويتخذ التصريف التلقائي للتهيج الجنسي ، الذي كثيراً ما يحدث لدى صغار البنات ، شكل تقلصات في البظر ، وانتصابات ذلك العضو المتكررة تتيح للبنات الحكم على المظاهر الجنسية للجنس الاخر حكماً مصيباً من غير ما تعلم ، فهن يقتصرن على تحويل الصبية إلى ما يحسسنه من أحاسيس مستمدة من العمليات الجنسية التي تحدث لهنّ .

فإن أردنا فهم كيف تصبح البنت الصغيرة امرأة ، فلا بدّ من تتبع ما تصير اليه قابلية البظر للتهيج هذه . وان كان البلوغ يطفر

باللبيدو لدى الصبية طفرة كبرى ، إلاّ إنه يتميز لدى البنات بموجة جديدة من الكبت تخص البظر مباشرة . وبذلك يقع الكبت على جزء من الحياة الجنسية الذكرية . وهذا الكبت الذي يحدث في البلوغ لدى المرأة ويتسبب في تدعيم العقبات الجنسية يصبح اذ ذاك منبهاً للبيدو لدى الرجال ، ويقسره على رفع مستوى نشاطه ، وتصحب رفع مستوى اللبيدو مبالغة في التقويم الجنسي لا تتبدى بكامل قوتها إلاّ بالنسبة إلى امرأة تتمنع وتنفي الجنسية عن نفسها . ويظل البظر محتفظاً بدوره في نقل التهيج إلى الاعضاء الأنثوية المجاورة حيث يباح في النهاية الفعل الجنسي ويهتاج البظر ذاته ، على نحو ما تستخدم نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من خشب اصلب . ولا بدّ عادة ـ قبل حدوث هذا التحويل ـ من انقضاء فترة تكون فيها المرأة الشابة مفتقدة الحس ، وقد يدوم فقدان الحسّ هذا ان أبت منطقة البظر التخلي عن قابليتها للتهيج ، وهو حدث يمهد له نشاط هذه المنطقة في الطفولة . ومن المعروف ان فقدان الحس لدى النساء ظاهري وموضعي فحسب . فهن يفتقدن الحسّ عند فتحة الفرج ، ولكنهن قابلات للإستثارة في البظر بل في مناطق اخرى . ويجب ان نضيف إلى هذه الدوافع الشهوية لفقدان الحسّ الدوافع النفسية التي تخضع للكبت أيضاً .

فإذا ما نجح تحويل قابلية التنبيه من البظر إلى فتحة الفرج ، تكون المرأة قد غيرت منطقتها السباقة من أجل النشاط الجنسي اللاحق. على حين يستبقي الرجل منطقته منذ الطفولة بدون تغيير ، ويؤلف هذا التغيير للمنطقة السباقة موجة الكبت عند البلوغ ـ وفيها أيضاً تطرح الذكورة الطفلية جانباً ـ الشروط الرئيسية لتفضيل النساء

العصاب . ولا سيّما الهستيريا فهذه الشروط اذن وثيقة الصلة بجوهر الانوثة »[1] .

نحن نعرف الان ان فرويد كان على خطأ في ذلك . فالمرأة «الطبيعية » عنده التي يتخلى بظرها عن قابليته على التهيج الجنسي مجرد أسطورة . وإذا وجدت ، فلأنه خلقها أصلاً ، حتى لو خلق معها عدداً لا يحصى ممن يريدون وجود هذه المرأة ، ولكنهم لا يستطيعون المطابقة بين اجسادهم وشفرته . وفي قراءة هذه الفقرة نقدياً ، ما ينبغي ان يستوقفنا بوصفه تناقضاً صارخاً ، هو إرتداد فرويد الإعتذاري إلى الخطاب المجازي في الحق الإباحي في المنتصف . ويذكرنا تعبير «نشارة خشب الصنوبر لإشعال النار في كتلة من خشب أصلب» بلغة كليلاند قبله ، أو ربمّا بالخطاب الذي يستعمل حالياً في الكتب التعليمية المؤلفة للزيجات الجديدة التي ترعاها المؤسسات الدينية فتوجه اهتمام الازواج الشباب إلى سلوان المتع الشرعية . لقد وقع فرويد اسير شفرته الثنائية الخاصة . المرأة غياب ، والرجل حضور ، وينبغي ان يذهب «قضيب المرأة الصغير» البغيض ، كما يسميه «لان كل من له يُعطى فيزداد ، ومن ليس لها[2] فالذي عندها يؤخذ منها ، والعبد البطال اطرحوه إلى الظلمة الخارجية ، هناك يكون البكاء وصرير الاسنان » . (انجيل متى ٢٥ : ٢٩ _ ٣٠) .

---

(١) اعتمدت في هذا المقطع على الترجمة العربية للمؤلفات الأساسية في التحليل النفسي ، فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنس ، ترجمها عن الألمانية سامي محمود علي ، راجعها مصطفى زيور ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ ، ص ٩٦ _ ٩٧ . (المترجم) .

(٢) هنا يستعمل الانجيل ضمير التذكير في الأصل « من ليس له . . . » (المترجم) .

يجـيء د.هـ . لورنس ، بالطبع ليـحـررنا من عـمليـات الكبت الجنسي التي نعـاني منهـا ، وهو يذكـرنا بذلك ، في المقـدمة التي كتبها للطبعة «الشعبية» الكاملة من «عشيق الليدي تشاترلي» .

«تلك هي المسألة الواقـعية في هذا الكتاب . أريد للرجال والنساء أن «يـفـكـروا » بالجنس على التمام والكمال ، بنزاهة ووضـوح . وحـتى حـين لا نـتـصرف جنسـيـاً حـتى نصل إلى درجـة الاشـبـاع الكامل ، فـلنكفـر على الاقل جنسـيـاً باكـتمال وصـفـاء . كل هذا الحـديث عن الفـتـيـات والعـذرية التي هي ورقـة بيـضـاء فارغة لم يكتب عليها شيء محض هراء . إن الشـابة والشـاب في شرك مـعذب واختلاط مضطرب مـن المشـاعـر والافكار الجنسـيـة التي لا تحلّهـا الا السنين وحـدهـا . وسـتـحملنا سنين من التفكير بالجنس ، وسنين من التصرف المكافح في الجنس أخيراً إلى حـيث نريد أن نصل ، إلى عـفـتنا الواقـعية المحققة ، إلى اكـتمالـنـا حـيث يتناغم فـعلنا الجنسي مـــع فكـرنا الجنسي ، ولا يتدخل أحدهما بالآخر » . (ص ٥) .

برنامج طمـوح . كم اقترب لورنس من تحـقيقه ؟ فقرتان مهمتان سـتـوفـران الجـزء الأكـبر مـــن الجـواب . الأولى هـــي اشـهـر مـــا في الكتـاب ، وفـيـهـا يلعب حـارس الطرائد ، ميلورز ، دور طبيب مع كـوني تشـاترلي حـرفـيـاً ـ ويعطيـهـا محاضرة عن خـصائصها التشريحية بلهجته الشمالية المحببة :

«لقـد صار لديك ذيل جميل ، قال لها بلهجته الحلقية اللطيفة . . «لقـد صـار لديك أجمل مـا لدى الجـمـيع من «حر» . إنه أجمل «حر» امـتلكتـه امـرأة . كل شيء فيه امرأة واقعية كالبندقة . لستِ كالفتيات

اللـواتي حـرهـن كـالـبرعـم الناتىء ، مـثلما هو حـال الأولاد . لديك عجيزة كأنهـا تحمل العـالم عليهـا .

وحين كـان يتـحـدث كـان يمسد الذيل المدّور برفق ، حتى شعر وكـأن نـاراً انـزلـقت منه إلى يديه . فـمسّ بأطراف أصـابعـه فـتحـتي جسدها السريتين ، مرة بعد اخرى بفرشاة صغيرة ناعمة من النار .

«فإذا تغـوطت أوبلت ، شـعـرت بالسـعادة . لا أريد للمرأة إلاّ تبـول أو تتـغـوط » . لم تستطع كوني أن تمنع نفسها من اطلاق ضحكة مفاجئة ، لكنه استمر بلا حراك .

هـذا حـق .. هذا حق ،. ها هو غـائطك وبولك . أضع يدي فـيـهما وأحـبك من أجلهما .. أحـبك . لديـك حر امرأة مناسب ، فخور بنفسه . ولا شيء يعيبه »[٣](ص ٢٦٣) .

لا بدّ من مـلاحظة جـانبين في هذه الفـقرة : الأول ان انوثة كوني تتـحـدد كنقـيض للذكـورة . «ذيل» ها جميل ، لانه ليس كـمـثل ذيل «الأولاد » . الـثـاني والاهـم ، فـقـدان شيء مـا في محاضرة التشريح . فـالـرذاذ الابـاحـي الـذي يزيل الاوسـاخ عن صـور مجلات الخلاعـة الجـمـيلة قـد مسّ هذا المشهد أيضاً متجاوزاً ذلك العضو الذي فيه من الاولاد الكثير مما ينتمي إلى «حر امرأة مناسب» .

ويعـاود العـضو العنيد المختفي ، وليس المنسي ، الظهور في فقرة أقل شـهـرة من مشهد الحب الذي تأملنا فيه تواً . وها هو ميلورز يخبر

(٣) الفـقـرة ، على طريقـة لورنس ، مليئة بالعـاميـة المكشـوفة التي حاولت تلطيفها قدر الامكان .

كـوني عن السلوك الجنسي لزوجته السابقة .

«كـانت تعـاملني بجـفـاء . ولقـد صارت كذلك إلى درجة إنها لم تعـد تستجيب حين كنت اريدها : ابداً . كانت دائماً تضعني جانباً . ثـم حـين كـانـت تفـرغ مني ، ولم أردهـــا تتـحـول إلى حمامـة وديعـة وتريدني . وحين أرغـب فـيـهـا ، لم تكن ابداً تفـرغ حين أفـرغ أنا . ابداً . كـانت تنتظر فـقط . إذا بقـيت نصف ساعة بقيت هي اطول . وحين كنت انتـهي وافـرغ تمامـاً ، كـانت تبـدأ من ناحـيتها ، وعليّ أن اقـف في داخـلهـا حـتى تصل إلى ذروتها ، وهي تتلوى وتئن . كـانت تضـغط تضـغط حـتى تفـرغ ، وعندئذ تقـول : مـا كان أجمل ذلك ! وبالتـدريج انتـابني الضـجر ، فقد ســاءت . كـــانت تفرز أكثر أكثر لتـفـرغ ، وكـانت تفـرز الدمـوع عليّ هناك ، وكأنها انف يبكي عليّ . لكني اخبرك عن الخراطيم التي بين فخذيها ، التي لا تكف عن البكاء حـتى تضـجـر . إلي ، إلي إلي ! دمـــوع وانين . يتحدثون عـــن انانية الرجـال ، لكني اشك في انها تصل إلى «خراطيمية» المرأة العمياء ، ما دامت قـد ذهبت هذا المذهب . انها مـثل بغي عـجـوز ! ولا تسـتطيع ايقـاف ذلك . لقـد أخبرتها بهذا . اخبرتها كم اكره هذا . وقد حاولت حـاولـت أن تـظلّ سـاكنة ، وأنا أقـوم بالعـمـــل ، حـــاولت ولم تكن محاولتـهـا ناجـحـة . لم يعد لديها احساس به ، بعملي . كان لا بدّ أن تقـوم بعـملهـا هي أيضـاً ، ان تطحن قـهوتها . وعاد الامر عليها مثل ضرورة عـاصـفـة ، كـان عليـهـا أن تترك نفـسها ، فتبكي ، وتبكي ، وكـأنهـا لـيس لـديهـا احـسـاس إلاّ في طـرف أنفـهـا ، خـــارج ذلك الـغضروف ، المـحكوك الممـزق . هـــكذا تعـودت ان تكون البـغـايـا العـجـائز ، كما يقـول الرجـال ، لقـد كـان لديها إرادة ذاتية من نـــوع

واطىء ، إرادة ذاتية عاصفة كالنساء اللواتي يشربن . وفي النهاية لم اعد احتملها ، فصرنا ننام منفصلين . (ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣) .

كأن لورنس يكسو باللحم ـ من خلال تفاعل درامي ، العظام الخاوية لسيناريو فرويدي . ان ذكورة السيدة ميلورز المفترضة هي التي تجعل منها متهيجة على هذا النحو ، ذكورة تعبّر عنها رغبتها في تولي المشهد الجنسي ـ والسيطرة عليه . لكنها تركز جسدياً على توجيه بظرها ، الذي يرمز اليه مجازياً بوصفه انفاً أو خرطوماً وحشياً . وهو توجيه تخلت عنه كوني نفسها في حركتها من عشيقها النهم الاول إلى ميلورز . ومثلما يفعل فرويد تماماً ، يأمر لورنس البظر ، بأن يكفّ عن الوجود ويضمر ـ يأمر النساء بأن يكنّ اقل انوثة ـ بأن يكن النقيض الثنائي الكامل الذي يتطلبه الرجال وبأن يكنّ اقل جنسية في الاتصال .

فرويد هو التناص الكامن وراء لورنس ، لكنّ ذلك ليس سوى جزء يسير مما تريد هذه المقالة إبرازه . المسألة المهمة هي أنّ نصي فرويد ولورنس تحكمهما الشفرة الذكورية نفسها ، التي يشكلها الخوف من الجنسية الانثوية المعبر عنها كحاجة لتحديد هوية المرأة بكونها افتقاراً إلى ما يمتلكه الرجل ، وبكونها ناقصة باستمرار من غير حضور الذكر . انّ الرسالة نفسها التي نقشتها بعض الثقافات مباشرة على جسد المرأة تتجسد في النصوص الفرويدية واللورانسية ـ ومن هذه يأتي نقش هذه الرسالة على عقول ونصوص كثيرة أخرى . ومن الجميل اننا بتعرية طريقة عمل هذه الشفرة لم نشفر جسد المرأة ، وبذلك نستطيع الآن ان نراه على حقيقته . وربما قربتنا أعمال بعض

المختصين من بعض انواع الحقيقة عن الجسم البشري اخيراً . واذْ يصل المرء في رقصة الاقنعة السبعة الاصلية ـ إلى ادراك مباشر للواقع ، حيث لاقناع ، ولا شفرة ، تحول بيننا وبين ما نراه ، لا بدّ أن تحذرنا الدراسات السيميائية من هذه النقطة . فالأقنعة لا تزول ، بل تستبدل بأقنعة أخرى تشفّ بعض الوقت عمّا تحتها . وربما كنت أميل إلى القول عن هذا العضو الذي تابعنا تقلباته : «إنه كان ينبغي أن تفرح وتُسّر ، لإن (اختك)[٤] هذه كانت ميتة فعاشت ، وكانت ضالة فردت » (لوقا ١٥ : ٣٢) ، ولكن قد يكون الأفضل أن نتسائل ما الذي ضيعناه أو أخفيناه فيما عثرنا عليه .



(٤) المعروف في الانجيل (أخاك) .

مسرد المصطلحات السيميائية (*)

(*) أعدت ترتيب المواد وفق الترتيب الألفبائي العربي - المترجم .



الإحالة (المرجع) Reference (referent)

في نظرية بيرس السيميائية ، لكل إشارة موضوع تشير إليه ، غير أنه لا يُشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي . فقد يكون فكرة أو شكلاً حلمياً ، أو مخلوقاً متخيلاً مثل وحيد القرن . وفي الموروث السيميائي التجريبي أو الوضعي ، لا تؤخذ مأخذ الجد إلاّ الصياغات التي لها مراجع حقيقية فعلية ، لأنها الوحيدة التي قد تكون لها قيمة صدق . إنّ الكلمات في الوضع المتطرف لهذا الموروث ، تستمد معانيها من الأشياء التي تشير اليها . أما وجهة نظر دي سوسير في هذه القضية فهي ان الكلمات تكتسب معانيها من البنية التبادلية : أي علاقاتها بكلمات اخرى في اللغة ولذلك فالاحالة اعتباطية أو عرضية ، وفي كل حال فهي خارج منطقة اهتمام السيمياء . ويزعم أصحاب هذا الرأي انه لا وجود لإحالة خارجية . وفي سيمياء بيرس ، تُعرّف الايقونات والمؤشرات من خلال علاقاتها بمراجعها ، بينما تعرّف الرموز بمكانتها من النظام العرفي أو الاعتباطي . وهكذا يتيح بيرس المجال لنوع من المرونة التي رفضها كل من التجريبيين المتطرفين ، والسيميائيين المتطرفين . وأنا أتابع بيرس في هذه المسألة .

الاشارة Sign

الاشارة عند دي سوسير كيان مزدوج ، يتكون من دال (هو الصورة الصوتية) ومدلول (هو المفهوم) . وعند بيرس الاشارة هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة . وللإشارة عند بيرس «موضوع» تشير اليه ، و «مؤولة»

تتولدها في ذهن المؤوِّل ، و «أساس » يقوم عليه التأويل ، وتؤدي الاسس المختلفة إلى ثلاثة أنواع من الاشارة : الايقونة والمؤشر والرمز . وقد عدّل اتباع سوسير من فكرتي الدال والمدلول

الايقونة ***Icon***

وإشتقاقاتها أيقوني أو أيقونية . تكون أية إشارة في نظرية بيرس عن الاشارات أيقونيةً حين تدلّ على ما تدلّ عليه بفضل التشابه أو التماثل بين الاشارة وما تشير اليه . والصور والرسوم البيانية هي أشهر الاشارات الايقونية ، أمّا صوت كلمة نباح Woof فأيقوني إلى حد ما لنباح كلب . وكل آثار تقليد الأصوات الطبيعية تعتمد الايقونية السمعية .

التبادل (التبادلي) ***Paradigm (Paradigmatic)***

أخذ السيميائيون عن دي سوسير فكرة ان أية إشارة (قبل ظهورها في أي منطوق فعلي) توجد في شفرتها كجزء ، من قائمة تبادلية ، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف . ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادلياً مع المترادفات ، والمتضادات ، والكلمات الاخرى من الجذر نفسه ، والكلمات التي تشبهها صوتاً وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل ، إذا ما دُفعت أبعد قليلاً ، إلى عملية توليد سيميائية غير محدودة . (أنظر : التتابع) .

التتابع (التتابعي) Syntagm (Syntagmatic)

في علم اللغة ما بعد دي سوسير صارت هذه الكلمة في تقابل مع التبادل Paradigm (أو التبادلي Paradigmatic) . ويشير التبادل إلى ارتباط كلمة ما بكلمات أخرى في اللغة ككل خارج إطار أي قول معين . أمّا التتابع فيشير إلى علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى (أو علاقة الوحدة النحوية بالوحدات الأخرى) في داخل فعل كلامي أو قول معين . ومن الواضح أن المعنى هو حصيلة الوظيفتين التبادلية والتتابعية معاً . ولأن الكلام يعبرّ عن نفسه دائماً كدفق من الاشارات اللغوية في الزمان ، فانّ الوظائف التتابعية تسمّى أحياناً بالخطية وبتوسيع مجازي آخر يصير التتابع أفقياً والتبادل عمودياً (انظر : التبادل) .

التداولية Pragmatics

جزء من ثالوث استعمله تشارلز موريس واخرون لتعريف اهتمامات الدراسة السيميائية (والجزءان الاخران هما علم الدلالة وعلم التركيب) . وتشير التداولية إلى تلك الجوانب في عملية الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق ، ولا سيّما العلاقة بين المتكلم والمستمع . فأشياء كالصعوبات السمعية (البعد ، الضوضاء) هي جزء من التداولية ، كذلك الحال مع العلاقات الانفعالية وعلاقات السلطة . وغالباً ما يقوم التهكم على أساس من التداولية (انظر : علم الدلالة وعلم التركيب) .

المتناص (التناص) Intertext (intertextuality)

لهذه الكلمة معانٍ خاصة عند سيميائيين مثل بارت ، جينيت ، كرستيفا ، ريفاتير ، يختلف أحدها عن الآخر والمبدأ المشترك بينها هو ، كما ان الاشارات تشير إلى اشارات أخرى وليس إلى الأشياء مباشرة ، فإنّ النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى . يكتب الفنان ويرسم ، ليس استناداً إلى الطبيعة ، بل استناداً إلى طرائق أسلافه في «تنصيص» الطبيعة . وهكذا فالمتناص هو نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه ، سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر . عمل بلزاك «اوجيني غراندي» هو متناص لنص بارتليم : «اوجيني غراندي» بالطبع ، غير ان هذا النوع من التعرية للتناص هو محاكاة ساخرة للعملية التي هي في العادة اقل وضوحاً وأكثر تعقيداً . وعلى نحو موازٍ لعملية توليد الإشارة اللامحدودة لدينا ارتداد لا نهائي للنصوص أيضاً . فكل المراثي هي متناصات مرثية مرون .

التوليد السيميائي Semiosis

هذه الكلمة ، كما استعملها ريفاتير تقف في تضاد مع المحاكاة . ففي قراءة قصيدة أو فهم اي مجاز لغوي يجد المؤول ان القراءة الحرفية أو المحاكاتية تُحبط ، ولا بدّ من توليد معنى «مجازي» . وعمليه توليد المعنى المجازي هي السمطقة أو التوليد السيميائي Semiosis . وتتضمن عودة إلى البنية التبادلية التي تحيط الكلمات المفردة وبنية التناص التي تحيط نصاً شعرياً معيناً .

الحكي Diegesis

الحكي والمحاكاة كلاهما جانبان لعملية تمثيل الافعال أو الاحداث . وبمنتهى البساطة انّ ما يُعرض أو يُمثّل فهو محاكاتي ، وأما ما يُقال أو يُروى فحكائي . وبالمعنى الدقيق ، فالحكي هو متوالية الافعال أو الاحداث التي يستخلصها المؤوِّل من نص سردي.

الخطاب Discourse

تستعمل هذه الكلمة بعدد من الطرق المترابطة ولكن غير المتطابقة . فقد تشير إلى كلمات السرد أو نصه في مقابل القصة أو الحكي . وقد تشير أيضاً وعلى نحو أكثر دقة إلى تلك الجوانب التقويمية أو التقديرية أو الاقناعية أو البلاغية في نص ما ، اي في مقابل الجوانب التي تسمِّي أو تشخص أو تنقل فقط . ونحن نتحدث أيضاً عن «اشكال الخطاب» كنماذج نوعية لأقوال من أنواع ما . فكل من السونيتة والوصفة الطبية يمكن اعتبارهما «أشكالاً خطابية» تحددها القوانين التي لا تشمل اجراءاتها اللغوية وحسب ، بل انتاجها الاجتماعي وتبادلها أيضاً .

الدال Signifier

تشكل الصورة السمعية التي ترتبط بمفهوم ، إشارة في علم اللغة عند دي سوسير . وفيما بعد رفض السيميولوجيون من اتباع بارت ولا كان فكرة وجود أيّ ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وذهبوا إلى ان الدوال «تعوم» جاذبة اليها المدلولات التي تختلط بها لتصير دوالّ لمدلولات اخرى اضافية . وكانت النتيجة العامة خلخلة كلمة مدلول

وايجاد اضطراب فيـها ، كما حصل ذلك في الترجمة المضطربة لكلمتي Signifiant و Signifie في كـتـاب س/ ز لبارت . والقول المأمون ان ليس لأيّ من المفـردتين مـعنى دقيق في الوقت الحاضر ، وهذا ما يبررالموقف السيميولوجي في هذه القضية .

دلالـة الايحـاء Connotation

تسمّـى المعـاني التي تقترن اقتراناً حـراً بكلمـة معينة خلال تاريخ استـعمالها بدلات الايحاء . وفي سيـمـيولوجيا رولان بارت ، تستدعى دلالات الايحـاء بـلاغـيـاً ، وتـريـد كـلّ الـنـصـوص المـتـضـاربـة أو «الـكـلاسـيكـيـة » الحـدّ من الإنزلاق الكنائي لدلالة الايحاء والسـيطرة عـلـيـه بتنظيم أو إغـلاق الدفق الايحائي . فـالكاتب القـصصي «يخلق الشخصية » بتحديد عدد الصفات القرينة باسم عَـلَـمٍ معين .

دلالة المطابقة Denotation

غـالبـاً مـا تفـهم دلالة المطابقـة على أنها معنى حرفي أو خاص ، واحـيـانـاً تـتـضـمن فكرة تعيين المرجع ، فـتكون دلالـة المطابقـة هي التـسـمـيـة ، ويتمثل شكلها المتطرف في اسم «العلم» لارتباطه بمرجع واحـد ، غير اننا نطابق فئات الموضـوعـات أيضاً بكلمات مثل «قطة» و «شـجـرة» . وفي سيـمـيـولوجـيـا رولان بارت واتباعه ، صارت دلالة المطابقـة قرينة بانغلاق المعنى ، ومن هنا بالكبت السياسي أو الرقابي . وفي ردّ الفـعـل ضـدّ الحـرفـيـة الجـائرة لدلالة المطابقة ، ألغاها رولان بارت ، مـؤكـداً ، إننا نسـمّي دلالة ايحاء نسـتـقـر عليـهـا باسم دلالة المطابقـة . وغـالبـاً مـا يبـدو هذا الموقف مبالغاً فيه ، غير انه تصحيح

مـفيد للاعتقاد بأن المعاني الحرفية قوانين طبيعية أو وصايا إلٓهية .

الـرمـز Symbol

في مـصطلحـات بيرس ، لهذه الكلمـة معنى دقيق يشير إلى ذلك الـنوع من الاشـارة التي تدل على مـا تدل عليـه بفـضل عـادة عـرفـيـة اعـتـبـاطية في الاستعمال . والإشارة عند دي سوسير ، التي يرتبط فيها الدال والمدلول بالعـرف فـقط ، وعلى نحـو اعـتـبـاطي ، وبغير داعٍ ، مـعـادلـة لـلـرمـز عـند بيرس . ومن المهم ان هذين الرائدين للدراسـة السيـميائية يتفقان في هذه القضية الحاسمة . ومن المهم أيضاً ان بيرس يـمـضي إلى تـسـمـيـة نـوعـين مـن الـوظائف الإشـارية (هما الايقـوني والمؤشري) ليـسـا بعـرفـيين أو اعـتـباطيين ، بينما يمدّ اتباع دي سوسير فكرته عن الاشـارة اللغـوية أو الكلمـة على جميع الاشـارات اللغوية أو اللالغـوية . وفي الفـضـاء الذي افـتـتـحـه هذا الاختلاف ما زال يجري الكثير من النقـاش في داخل الدراسـات السـيـمـيائية . وتستعمل كلمة «رمـز» على نطاق واسع بمـعـاني مختلفـةٍ بالطبع ، ويجب تأويلهـا بحذر دائماً .

السيميولوجيا Semiology

إستعمل سيميائيو مدرسة باريس مصطلح دي سوسير Semiologie في حـقلهم ، ومن هنا يبقى هذا المصطلح طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السـيـمياء Semiotics العـالميـة المتـبـعة في اوربّا الشرقـيـة وايطاليا والولايات المتـحدة .

الشفـرة Code

يرى السيـميـائيـون ان الفهم بأجمعه يعتمـد عـلى الشفرات أو السنن . فـحيـثما نستخلص معنى من حدثٍ ما ، فذلك لأننا نمتلك نظامـاً فكرياً ، أو شـفرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يُفهم ذات يوم على انه عـلامـة يصـدرُها كـائن متسلط يعيش في الجبال أو في السماء . أمـا الان فنفـهـمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علميـة محلَّ شـفـرة اسطورية ، واللغـات الانسـانية هي أكثر الوسائل المعـروفة تطويراً للتشفير Coding ، ولكن توجـد شـفـرات تحت لغوية (مـثل : تعـابير الوجـه) وفـوق لغـوية (مـثل : التـقـاليـد الادبية) ، . ويتـضـمن تأويل الاقـوال الانسـانيـة المعـقدة استعمالاً مناسباً لعدد من الشفرات في وقت واحد .

علـم الدلالـة Semantics

في سـيـمـياء تشارلز موريس ، يشير علم الدلالة إلى ذلك الجانب من السـيـمـيـاء الذي يهتم بمـعـاني الاشارات قبل استعمالها في قول أو منطوق مـعين . (الجـانبـان الاخـران هما علم التركـيب والتـداوليـة) . ويـؤدي عـلـم الـدلالـة عند مـوريس إلى دراسـة مـا سماّه دي سـوسير الترابطات ، ومـا يسـمـيـه السـيميائيون المتأخرون قوائم التبادل . ولقد حـاول بول ريكور البرهنة على انّ السـيـمـيـاء تهتم بالعـلاقات التبادلية فـقط ، وان علم الدلالة هو دراسـة القـضـايا ومـعـانيـهـا المرجـعية . والخـطاب العـادي يحط من قـدر الكلمـة ، فـعـبـارة مـثل : «انه مجرد دلالي » تعني انه مجرد من الدلالة اي معنى بلا إحالة أو نتيجة .

علـم التركيب Syntactics

علـم التركيب ، بصلته بالنحو Syntax ، ومن هنا بالوحدة التتابعية Syntagm ، هو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل . وبهذا المعنى يعني شيئاً شبيهاً جداً بالنحو . وينبغي تمييزه من التداولية أي دراسة الظروف المحيطة بالقول ، وبخاصة العلاقة بين المتكلم والجمهور ، والسياق العام للخطاب . (انظر : التداولية وعلم الدلالة) .

القصة Story

في تقابلها مع «الخطاب» تشير القصة إلى الاحداث والمواقف التي يثيرها النص السردي . وفي تقابلها مع «الحبكة» (في نظريات الشكلانيين الروس وغيرهم) تشير إلى الاحداث في ترتيبها الزماني - التاريخي ، برغم كل إعادات الترتيب التي جرت عليها في عملية سبك الحبكة . والتأليف بين هذين المعنيين يساوي بين القصة والحكي . وفي النظرية السيميائية المعاصرة تكون القصة أو الحكي دائماً من انتاج قارىء النص ، استناداً إلى الإشارات الموجودة في النص ، ولكن ليس بالاعتماد عليها كلياً ابداً .

المؤشر (المؤشري) Index

في نظرية بيرس عن العلامات، تكون العلامة مؤشرية حين يكون هناك ارتباط ظاهري أو وجودي بين الإشارة وما تدلّ عليه:

آثار اقدام (جمعة) على الرمال في (روبنسن كروزو) مؤشر حضور أناس عند كروزو . والتعبيرات اللا إرادية على الوجه وفي الجسم تعد مؤشرات لحالات انفعالية ، وأصدق بالتالي من التقريرات اللغوية عنها (الرموز) . تورد الخدين ، الشحوب ، ارتجاف الاطراف ، إذا تكلم المرء بقوة . ولكن ما أن تفهم الشفرات حتى يكون اللاإرادي واللاشعوري تحت السيطرة . وقد يُخلق تورد الخدين شعورياً ، فيتحول المؤشر إلى رمز تقليدي .

المؤوّلة Interpretant

في نظرية بيرس للإشارات تتسبب كل إشارة تُفهم ، في وجود إشارة اخرى في ذهن المؤّول . وهذه الاشارة الثانية هي مؤوّلة الاولى . على سبيل المثال ، حين تعرض عليّ صورة موزة ، تقفز كلمة موزة (في لغتي) إلى ذهني كمؤوّلة . أو قد تعرض عليّ كلمة فتقفز إلى ذهني صورة أو أيقونة . ونحن نؤول الايقونات بالرموز ، والرموز بالايقونات . وتبنى ايكو وديريدا فكرة ان تؤوّل اشارة واحدة بأخرى ، وتم تقديمها على أنها ارتداد لانهائي سمّي عملية توليد سيميائي لا محدود .

المحاكاة Mimesis

برغم انّ هذه الكلمة تحمل معناها الموروث في المحاكاة والتقليد ، فانها تستعمل في الوقت الحاضر بمعنيين اكثر تخصيصاً . ففي تضادها مع الحكي diegesis تعني تمثيل ما تقدم من احداث في تضاد مع تخيل الاحداث القائمة على النص اللغوي . انّ قارىء

المسرحية يقوم بفعالية حكائية ، في حين يتحدث ممثل المسرحية بكلمات فيقلد ويحاكي أفعال النص . هذه هي المحاكاة . وفي سياق اخر ، تكون المحاكاة في تضاد مع السمطقة (او التوليد السيميائي Semiosis) . وهنا تعني المحاكاة محاولة اعتبار اللغة تمثيلاً بالمعنى الحرفي للكلمة . وحين يستحيل هذا ـ كما في الاستعارة والكناية والمجازات اللغوية الاخرى ـ ينبغي ان ينتقل المؤول من المحاكاة إلى السمطقة (التوليد السيميائي) . أي ان القارىء يجب ان يكف عن محاولة الانتقال من الكلمات إلى الاشياء ، ويقبل بمبدأ التوليد السيميائي اللامحدود منتقلاً من كلمة إلى كلمة ، ومن اشارة إلى اشارة . (انظر : المؤولة) .

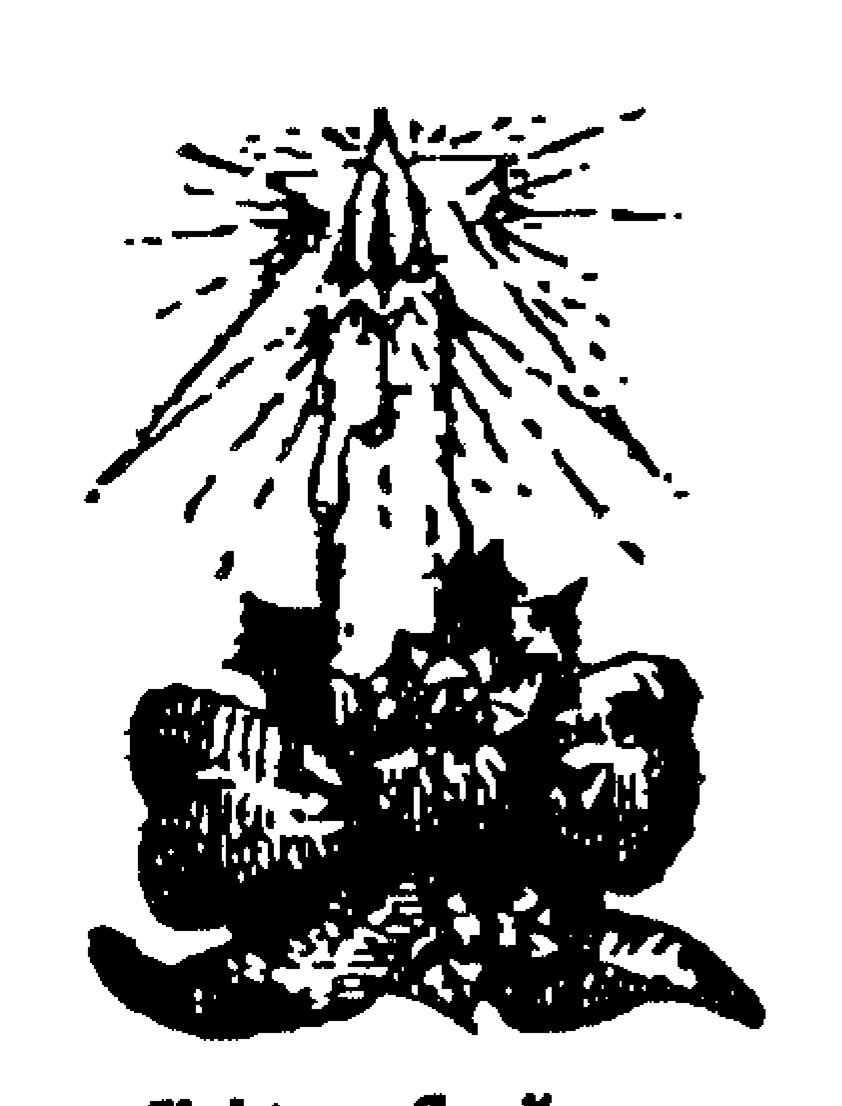
المدلول — Signified

المدلول عند دي سوسير هو المفهوم Concept الذي يشكل الاشارة بارتباطه بصورة معينة . غير ان فكرة «المفهوم» اثبتت انها جامدة وعقلانية اكثر مما يجب بالنسبة إلى السيميولوجيين المتأخرين من امثال رولان بارت . وكلمة مدلول ما تزال مفيدة كطريقة للكلام عن معنى الاشارة دون طرح سؤال المرجع والاحالة ، لكنها في أحوال اخرى فقدت الكثير من فائدتها . (انظر : الدال) .

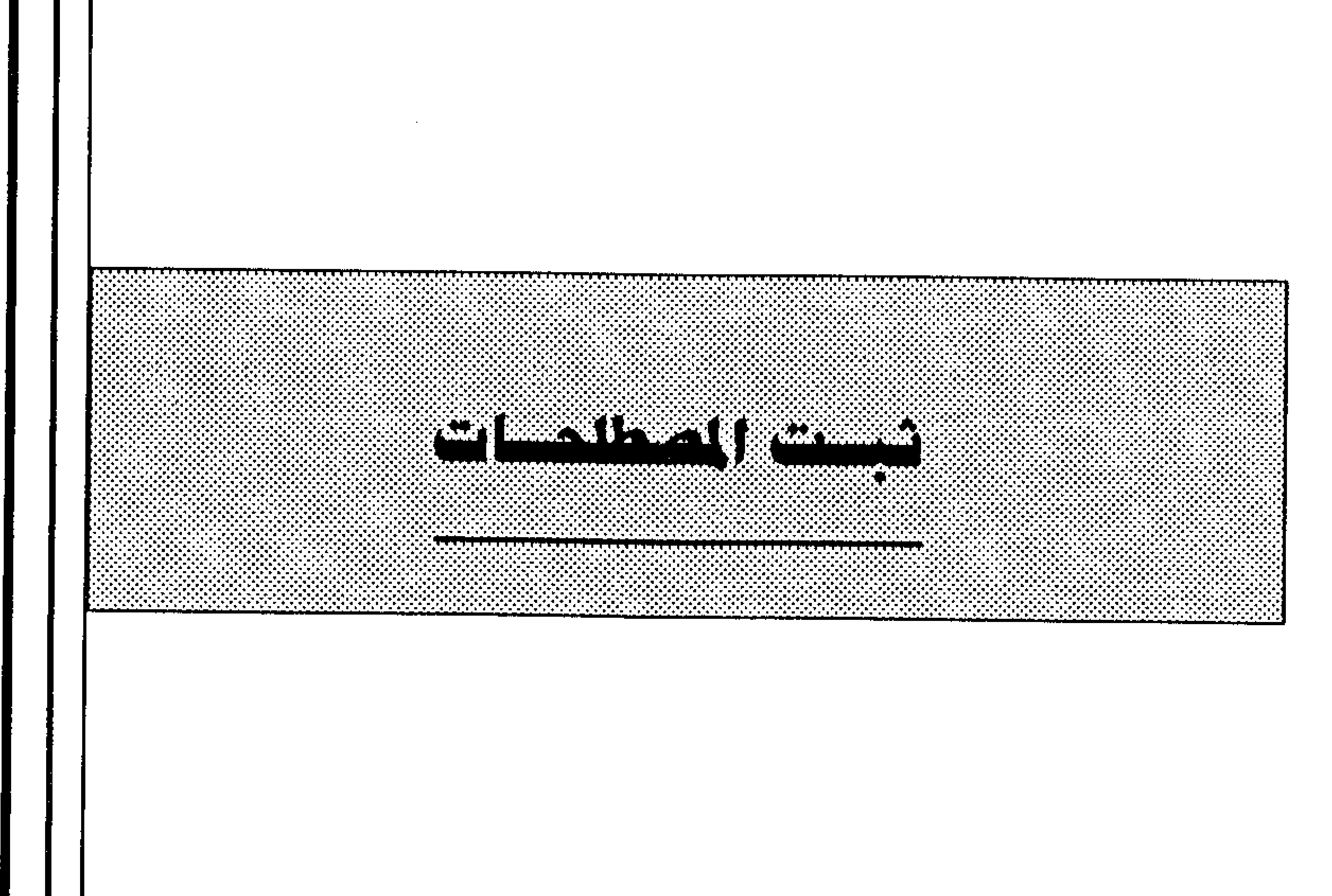
النص — Text

مجموعة من العلامات التي تُنقل في وسط معين من مرسل إلى متلقٍ باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات . ومتلقي هذه المجموعة

من العـلامـات ، وهو يتلقـاها نصـاً ، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شـفـرة اوشـفرات مناسبة . فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصاً يعني اعـتـبـاره ، بهـذه الطريقـة ، منفـتـحـاً للتأويل ، برغم ارتباطه بمـعـايير نوعـيـة مـعينة . وفي هذا المعنى يقابل «النص» «العمـل» Work الــذي يمـثـل كـيـانـاً مـغـلـقـاً ومكتـفـيـاً بذاته . وليس هـذا بالتـمييز الصارم ، بل مجرد توكيد وتفريق طفيف .



Christmas Candle


ثبت المصطلحات

Actant	الفاعل
Allegory	الأمثولة
Ambiguity	الغموض
Code	الشفرة
Condensation	التكثيف
Connotation	دلالة الايحاء
Contact	قناة الاتصال
Context	السياق
Deconstruction	التفكيك
Denotation	دلالة المطابقة
Diachronic	تعاقبي
Diegesis	الحكي
Diegetic	حكائي
Discourse	الخطاب
Displacement	الاستبدال
Duplicity	الازدواجية
Duration	الديمومة

Ellepsis .... الحذف البلاغي ، أو الثغرة عند جينيت

Feminism .... النقد النسوي

Fiction .... القَصَص

Figure .... المجاز

Figurative .... مجازي

Formalism .... الشكلانية

Frequency .... التردد

Icon .... الايقونة

Intertext .... المتناص

Irony .... السخرية

Linguistic Competence .... الكفاءة اللغوية

Literal meaning .... المعنى الحرفي

Literariness .... الأدبية

Literary Competence .... الكفاءة الأدبية

Matrix .... القالب

Medium .... الوسط

Message .... الرسالة

Metaphor	الاستعارة
Metonymy	الكناية
Mimesis	المحاكاة
Mimetic	محاكاتي
Monumentality	الفخامة
Narratee	المروي له
Narration	القص
Narrative	السرد
Narrativity	الساردية
Narrator	الراوي
New Criticism	النقد الجديد
Neuvelle Critique	النقد الفرنسي الجديد
Omniscient	العليم
Order	الترتيب
Paradigm	التبادل
Paradox	المغالطة
Paralepse	تجاهل العارف

Paralipse .... الإدماج

Pause .... الوقفة

Perspective .... المنظور

Pleasure .... المتعة

Plot .... الحبكة

Poeticity .... الشاعرية

Poetics .... الشعرية

Pragmatics .... التداولية

Proairetic Code .... الشفرة الفراسية

Pun .... التورية

Reference .... الاحالة

Rhetoric .... البلاغة

Semantics .... علم الدلالة

Sign .... الاشارة

Signifier and Singified .... الدال والمدلول

Simile .... التشبيه

Speech - Act Theory .... نظرية الفعل الكلامي

Story .... القصة

Symbol .... الرمز

Synchronic .... تزامني

Syntactics .... علم التركيب

Syntax .... النحو

Syntagmatic .... تبادلي

Tense .... الزمن

Text .... النص

Trope .... مجاز

Ungrammaticality .... التجاوز النحوي

Vision .... الرؤية

Voice .... الصوت

Work .... العمل

المؤلف : روبرت شولز :

ناقد أمريكي ، عمل استاذاً للآداب الأنجليزية والأدب المقارن في عدد من الجامعات الأمريكية . له من المؤلفات : ـ

١ ـ رواه الحكايات fabulators .

٢ ـ الخيال العلمي : التاريخ ، العلم ، الرؤية .

٣ ـ طبيعة السرد (بالإشتراك مع روبرت كيلوغ) ١٩٦٦ .

٤ ـ البنيوية في الأدب ، ١٩٧٤ .

٥ ـ السيمياء والتأويل ، ١٩٨٢ .

٦ ـ سلطة النص ، ١٩٨٥ .

كتب للمترجم :-

١ ـ اللغة علماً ، مقالات في علم اللغة الحديث دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٢ ـ المعنى والكلمات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٣ ـ أقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ .

٤ ـ كتاب الرمل لبورخس (ترجمة) ، دار منارات ، عمان ، ١٩٩٠ .

٥ ـ فلسفة البلاغة لريتشاردز (ترجمة ، بالاشتراك مع د. ناصر حلاوي) بيروت ، ١٩٩١ .

٦ ـ اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .

٧ ـ الكنز والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ .

* تحت الطبع .

٨ ـ شعرية التأليف ، لبوريس أوسبنسكي (ترجمة ، بالاشتراك مع الدكتور ناصر حلاوي) .

٩ ـ العمى والبصيرة ، لبول دي مان (ترجمة) .



روبرت شولز

السيمياء والتأويل

كتاب «السيمياء والتأويل» هذا محاولة للمزاوجة بين السيمياء الموضوعية والتأويل الذاتي ، وبين علمية المقروء وفاعلية القارىء . انه مراجعة للمدارس النقدية الحديثة في ضوء اهتمامها بهذين الحقلين ، ومحاولة لتلمس الحدود المشتركة بينهما . ويمتاز الكتاب بقدرته على مخاطبة القارىء المتوسط ، ولكنه في الوقت نفسه يثري فهم القارىء المطلع ، ويُثير أمامه كثيراً من الأسئلة . ولا يخفي المؤلف إنه يصل عند بعض النقاط الى ما يمكن اعتباره نقطة قطيعة مع الموروث السيميائي . ولا يكتفي الكتاب بطرح التصورات والمفاهيم النظرية ، بل يلاحقها في لحظة اشتغالها الفعلية على النصوص ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئاً كل مقترب بما يماثله أو يخالفه ، ومحاولاً في الوقت نفسه تقديم وجهة نظر شخصية تتابع التفصيلات الدقيقة ، دون أن تغفل الانتباه إلى تمحيص أسسها .



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ، ص.ب : ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي : موكيالي ، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس : LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف : زهير أبو شايب